ÉTUDES TRADITIONNELLES

Rédacteur en chef : Leo SCHAYA

85e ANNÉE AVRIL - MAI - JUIN N° 484

HOMMAGE A TITUS BURCKHARDT

Roger DU PASQUIER . . *Un porte-parole de la Tradition universelle*

Jean CANTEINS . . . . *De l'auteur et de son œuvre*

Jean-Louis MICHON . . *Titus Burckhardt à Fès, 1972-1977*

Jean BORELLA . . . . . *Rencontre d'un métaphysicien*

Leo SCHAYA . . . . . . *Souvenir d'une amitié*

Jean BOREL . . . . . . *L'homme*

UN PORTE-PAROLE DE LA TRADITION UNIVERSELLE

Titus Burckhardt était le descendant d'une ancienne famille patricienne de Bâle qui s'était déjà signalée depuis plusieurs générations par une remarquable lignée d'écrivains, de savants et d'artistes de grand renom. Dans les domaines où il devait lui-même acquérir une grande autorité, l'islamologie et la connaissance des arts, il comptait dans sa parenté deux prédécesseurs célèbres : Jean-Louis Burckhardt, explorateur de l'Arabie qui, sous le nom de Cheikh Ibrâhîm, accomplit en 1815 le pèlerinage à La Mecque dont il fut le premier Européen à rapporter une description authentique, et Jacob Burckhardt, historien de l'art et spécialiste de la Renaissance italienne, désigné par certains comme l'un des meilleurs esprits du siècle dernier.

Né à Florence en 1908, il était fils du sculpteur Carl Burckhardt dont il suivit d'abord les traces. Travaillant comme dessinateur et sculpteur, il ressentit très tôt le besoin d'élargir sa connaissance des arts traditionnels et folkloriques dont il avait pressenti que la signification et la portée dépassaient de beaucoup les idées que l'on s'en faisait couramment alors. Un premier séjour au Maroc lui fournit l'occasion d'étudier plus complètement la fonction de l'art dans une société demeurée encore largement traditionnelle, en même temps qu'il apprenait l'arabe et, de façon générale, se familiarisait avec la civilisation musulmane sur laquelle il devait par la suite écrire plusieurs ouvrages qui ont réellement contribué à en renouveler la compréhension. De la même époque datent ses premiers contacts avec des représentants de la tradition soufique qu'il se mit à étudier en profondeur et dont il allait devenir l'un des interprètes les plus autorisés en Occident. Son attention avait été particulièrement attirée sur le traité fondamental d'Abdul-Karîm al-Jîlî, *Al-insân al-kâmil* (« L'Homme universel ») dont

il traduisit d'importants extraits qui furent publiés dès 1937 dans les *Etudes Traditionnelles* et réunis plus tard en un volume datant de 1953 et réédité en 1974.

Rentré en Suisse, Titus Burckhardt prit la direction de la maison d'édition Urs Graf, à Olten, spécialisée dans les livres d'art et les fac-similés de manuscrits anciens. Excellent connaisseur de l'art populaire — comme en témoigne en 1939 sa contribution au numéro spécial des *Etudes Traditionnelles* sur le folklore — il publia plusieurs ouvrages sur des sujets s'y rapportant, en particulier, en 1943, un beau volume sur le Tessin dont il était à la fois l'auteur et l'éditeur. Il lança aussi une remarquable collection intitulée « Hauts lieux de l'esprit » (*Stätten des Geistes*) où figuraient notamment des livres sur le mont Athos, le Sinaï, l'Irlande, Kyôto, ainsi que trois autres de sa plume et illustrés de ses propres dessins et photographies sur Chartres, Sienne et Fès. C'est encore en allemand qu'il rédigea le texte de deux autres ouvrages illustrés, l'un sur le Maroc, « Pays en marge du temps » (*Land am Rande der Zeit*), et l'autre, qui parut plus tard également en anglais, sur l'Espagne musulmane.

Parallèlement il poursuivait ses travaux et recherches, non seulement sur la civilisation islamique et le soufisme, mais aussi sur les doctrines ésotériques et les sciences traditionnelles d'Orient et d'Occident. Dans le domaine de l'islamologie, il publia chez des éditeurs français une *Introduction aux doctrines ésotériques de l'Islam* (réédition refondue et augmentée d'une étude d'abord publiée sous le titre *Du Soufisme*), dont sa traduction déjà mentionnée du traité de Jîlî constituait en quelque sorte une illustration, comme le fut également le volume intitulé *La Sagesse des Prophètes* et réunissant les passages les plus importants des *Fuçûç al-hikam*, de Muhyi-d-Dîn ibn 'Arabî, qu'il avait traduits avec de substantiels commentaires. A ces traductions si utiles pour la connaissance et la compréhension du soufisme devait s'ajouter celle des *Lettres d'un maître soufi*, du sheikh Al-'Arabî ad-Darqâwî, précieux exemple d'un grand enseignement spirituel. Toujours das ce domaine de la tradition soufique, on mentionnera encore sa *Clé spirituelle de l'astrologie musulmane* d'après Muhyi-d-Dîn ibn 'Arabî, petit ouvrage d'une rare densité confirmant que Titus Burckhardt aura été en

notre temps l'un des interprètes les plus qualifiés de la pensée du « Sheikh al-akbar », le « plus grand Maître ».

Son traité sur l'alchimie, qui est l'une de ses œuvres majeures, fut rédigé et publié d'abord en allemand. Quelque temps plus tard se produisit un épisode fâcheux que l'on ne saurait passer sous silence. Sans aucune autorisation de sa part et à son insu, les éditeurs de la revue *Planète*, à Paris, firent paraître une prétendue version française de cet ouvrage dont elle était plutôt une falsification adaptée à leurs idées assurément fort différentes de celles de l'auteur. Plutôt que de recourir à la justice, Titus Burckhardt préféra que fût publiée une traduction française réellement authentique et honnête, laquelle parut bientôt sous le titre *Alchimie, sa signification et son image du monde* et avec la mention « seule édition française autorisée par l'auteur ». Le livre parut aussi en versions — dûment autorisées — italienne, espagnole et anglaise. Il demeure certainement le plus perspicace et le plus profond qui ait paru à notre époque sur cette science traditionnelle qui a fait l'objet de tant de fausses interprétations.

Principes et méthodes de l'art sacré est un autre ouvrage d'une grande importance venu opportunément clarifier les idées si souvent erronées ayant cours en ce domaine. Eclairant la fonction de la symbolique et montrant que, dans l'expression artistique, la beauté est inséparable de la Vérité, il représente une contribution majeure au courant de la pensée traditionnelle en notre temps.

La compétence de Titus Burckhardt en ces matières s'était imposée suffisamment pour que les organisateurs du Festival du monde de l'Islam, en 1976 à Londres, lui confient la rédaction d'un ouvrage général sur l'art musulman. Il en fit un authentique chef-d'œuvre désormais indispensable à une véritable appréciation du sens spirituel de cette tradition artistique. Malheureusement ce livre admirable n'a paru jusqu'à présent qu'en anglais.

Dès 1972, quand l'U.N.E.S.C.O. eut décidé d'entreprendre une action internationale pour la préservation des trésors culturels de Fès, les amis qu'il avait gardés au Maroc insistèrent pour que Titus Burckhardt y fût désigné comme expert. Il y déploya pendant six ans une

activité digne d'admiration au service des valeurs les plus authentiques de la Tradition et, certainement, cette ville-témoin de la civilisation musulmane gardera de lui encore longtemps un souvenir reconnaissant.

Son autorité et son prestige étaient devenus tels en matière d'art et d'architecture islamiques que les autorités d'Arabie saoudite lui confièrent l'expertise des plans élaborés par un grand bureau d'architectes de Chicago pour l'édification des bâtiments de l'université Roi Abdul Aziz à La Mecque et à Djeddah. Il ne s'agissait évidemment pas d'une expertise technique, mais sa tâche consistait à veiller au respect des formes et normes traditionnelles de l'Islam dans la construction de ces édifices, et personne sans doute n'aurait pu s'en acquitter avec plus de compétence que lui.

Il conviendrait, pour être complet, d'énumérer encore plusieurs autres publications et articles de Titus Burckhardt en français, en allemand et en d'autres langues, notamment sur les arts populaires et les sciences traditionnelles (1). Les notes qui précèdent et qui ne mentionnent que les plus importants de ses travaux ont surtout pour intention de relever qu'il aura été en notre siècle et à la suite de René Guénon et de Frithjof Schuon — sans oublier Ananda K. Coomaraswamy — l'un des porte-parole les plus qualifiés et les plus éminents de la Tradition et de la Vérité.

Roger DU PASQUIER.

(1) *N.D.L.R.* Cf. la rubrique « Les Livres » de ce numéro.

DE L'AUTEUR ET DE SON ŒUVRE

Malgré notre grande peine, malgré les souvenirs inoubliables qui refluent en masse depuis la disparition de Titus Burckhardt, nous allons nous efforcer d'écrire cette contribution en cédant le moins possible à l'émotion et à la subjectivité. Ce faisant nous avons le sentiment d'avoir le comportement qu'il aurait le plus apprécié. Ainsi n'offusquerons-nous pas sa simplicité et son humilité à toute épreuve, sa rigueur intellectuelle (abrupte, sans doute, pour certains) par un hommage dithyrambique. Il avait horreur du creux et du clinquant, et tout particulièrement en paroles. A son contact on apprenait le difficile dépouillement des illusions du monde et de l'ego, non sans que parfois l'amour-propre prenne de rudes coups : Burckhardt nous fit détruire un lot de nos peintures... conformément à la règle : « Brûle ce que tu as adoré... » Il avait l'art de détecter les mirages mentaux et sentimentaux pour en faire faire table rase ; son approche, naturellement impressionnante, pouvait devenir redoutable pour l'énergumène prétentieux et sot. Mais cet abord cachait une bonté et une sollicitude inattendues pour celui qui venait à lui en toute sincérité et avec résolution, soucieux seulement d'exercer son intelligence à discriminer et à réaliser. L'interlocuteur découvrait alors un homme subtil, plein d'humour, tout à la joie de faire partager son savoir et d'élever autant que possible à son niveau. Une anecdote significative, l'arrivée du chat quémandant une caresse, l'approche d'un oiseau enhardi sous la tonnelle, étaient les prétextes et moyens les plus courants pour détendre ou reposer de l'effort d'attention prolongée. A l'issue d'entrevues aussi denses on s'en allait rechargé à bloc. Il fallait ensuite des jours pour assimiler ce qui avait été transmis. Telle était la charité intellectuelle de Burckhardt, charité certes exigeante et non prodiguée à tout venant — pourquoi « jeter des perles devant les pourceaux » ? (Matt. VII, 6) —, mais qui

savait être au besoin assortie d'une patience et d'une délicatesse extrêmes.

***

On le devine à ces notations, Burckhardt n'était pas un personnage monolithique. Il convient d'insister au moins sur deux dimensions qui ont caractérisé l'homme et l'œuvre.

1. Il est né sous le signe de l'art. Dans sa proche parenté figurait un historien réputé de l'art italien ; son père était sculpteur et lui-même (né à Florence !) a entrepris des études artistiques (sculpture, dessin, histoire de l'art...). Cette formation marquera fortement ses activités ultérieures et pourtant elle ne fera pas de lui un artiste au sens courant du mot : il n'a produit à notre connaissance aucune « œuvre d'art » susceptible d'être exposée dans une galerie ou dans un musée.

2. C'est que, conjointement, l'appel de l'Orient est venu très tôt contrebalancer goût et talent artistiques. Cet appel, dans lequel la part de l'exotisme et du dépaysement paraît avoir été nulle, s'est concrétisé par une étude sérieuse de la langue arabe. Fortifié par l'amitié exemplaire de Frithjof Schuon, Burckhardt a ainsi acquis une connaissance des doctrines philosophiques (Avicenne, Ghazalî), métaphysiques et ésotériques (Ibn 'Arabî, Jîlî, etc.) de l'Islam qu'il est parvenu d'autant mieux à maîtriser qu'il a fait la rencontre providentielle de maîtres spirituels dans le Maroc traditionnel où il a vécu à plusieurs reprises.

Toute sa vie s'est trouvée conditionnée par cette bipolarité :

1. — *La part de l'art.*

Il a réalisé, écrit et édité des livres d'art.

Pendat plusieurs décennies il a été la cheville ouvrière d'une maison d'édition de Suisse alémanique se consacrant à la reproduction en fac-similé de manuscrits à enluminures anciens. Pour ces réalisations de très haut niveau, le cliché photographique ne suffisait pas et, avec

la participation active de son épouse, il s'astreignait à de longues séances de notation chromatique en vue de rendre l'original avec la plus grande fidélité possible. Pareil travail tenait à la fois de l'artiste et de l'artisan et il va sans dire que la qualité des ouvrages à tirage limité ainsi sortis des presses a valu à Urs Graf Verlag une réputation mondiale (1).

Au cours des années 50 a été créée la collection « Hauts lieux de l'Esprit » (Stätten des Geistes). Burckhardt a écrit pour elle trois livres illustrés par ses propres photographies et dessins :

Sienne, ville de la Vierge
Fès, haut lieu de l'Islam
Chartres, genèse de la cathédrale.

Si aucun des trois n'a été traduit dans notre langue, le public français a, par contre, eu la primeur d'un maître livre, *Principes et Méthodes de l'Art sacré*, publié par Derain en 1958. Ce livre donne leur forme définitive à divers articles sur l'art parus dans *Etudes Traditionnelles* à partir de 1938-1939. Le chapitre concernant l'art musulman a plus récemment fait l'objet d'un nouveau livre qui reprend le sujet de façon exhaustive et en traite magistralement toutes les incidences esthétique, intellectuelle et spirituelle. Il s'agit de *Art of Islam, Language and Meaning*, publié en 1976 à l'occasion du Festival islamique de Londres où Burckhardt a joué un rôle de premier plan. Cet ouvrage, qui constitue sans doute le couronnement de son œuvre, est révélateur de ce qui a sollicité l'intérêt de Burckhardt, à savoir l'application de la géométrie à l'art sous toutes ses formes :

— architecture
— abstraction (arabesques, entrelacs, etc.)
— calligraphie.

Il était un visuel, mais c'est moins l'art figuratif sensible, voire sensuel, étudié par son ancêtre qui accrochait

(1) A cet égard il y aurait à faire des rapprochements entre Burckhardt et Coomaraswamy, (cf. Essex House Press). Leur communauté de vues ne se limite pas au plan éditorial, mais une étude comparative sortirait du cadre proposé et nous ne faisons que la suggérer.

son regard que la représentation abstraite, « idéale » au sens platonicien, de la ligne et des volumes. Qu'il considère la calligraphie, les entrelacs ou les *muqarnas* arabes, il y reconnaissait l'inhérence de l'Unité dans la multiplicité (ou de l'envers dans l'endroit), c'est-à-dire des implications et résonances profondément métaphysiques et soufies.

Cette tendance « architectonique » explique l'intérêt de Burckhardt pour les monuments prestigieux du passé et l'attirance pour certaines villes comme Sienne et Fès dont le cadre de vie est un chef-d'œuvre d'harmonie, leur urbanisme réalisant un merveilleux équilibre politique, sociologique et artistique. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'apprendre qu'il fut, à partir de 1972, chargé par l'Unesco d'une mission de sauvegarde de la ville qu'il a aimée entre toutes : Fès.

2. — *La part de l'Orient.*

Burckardt n'avait pas trente ans quand il a commencé à collaborer aux *Etudes Traditionnelles* (dès 1934 le numéro spécial sur l'Islam contient des photographies prises par lui au Maroc). En 1937 ont été publiés ses premiers écrits et cette collaboration impliquait un accord de principe avec les positions de René Guénon. Elle a été inaugurée par la traduction de passages de *L'Homme universel* de Jîlî, un article sur la notion soufique de *barzakh* et la traduction partielle du *Prototype unique,* court traité du Cheikh Alawî, ce qui nous situe d'emblée au cœur des préoccupations de Burckhardt : l'exposé de l'ésotérisme islamique se réclamant d'Ibn 'Arabî. Ces travaux ne se concrétiseront par des livres qu'au début des années 50 avec la collection « Soufisme » chez Derain. On pourrait croire que « Soufisme » n'a été créée par J. Herbert que pour Burckhardt puisque ne verront le jour que ses deux ouvrages : *De l'Homme universel* (1953) et *Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam* (1955). Les projets annoncés mettront des décennies à se réaliser et le seront hors de France : *Lettres* du Cheikh Darqawî : T. Burckhardt, Londres, 1969, *Poèmes* du Cheikh Alawî : Lings, Londres, 1961, *Hikam* d'Ibn Atâ Allâh : Nwyia, Beyrouth, 1972, ou même ne se réaliseront pas du tout (Œuvres du Cheikh

Tadilî). Cependant J. Herbert hébergea dans sa collection « Spiritualités vivantes » le chef-d'œuvre de traduction de Burckhardt concernant les paragraphes essentiels du traité d'Ibn 'Arabî, *Al-Fusûs al-hikam* sous le titre *La Sagesse des Prophètes* (1955). Les années 50 ont été importantes pour l'édition des écrits de Burckhardt. Celui-ci est dans la force de l'âge et son œuvre dès lors ne fera que gagner en autorité et en enrichissement. La décennie suivante verra le toucher à des matières qui ressortissent des sciences traditionnelles et plus précisément de la cosmologie. L'alchimie y aura une place privilégiée (Burckhardt a pratiqué les « arts du feu » : émaux) et les articles publiés sur ce sujet à partir de fin 1948 trouveront forme définitive en allemand en 1960 seulement sous le titre *Alchemie*. Ce livre — traduit depuis en français — fait la synthèse des doctrines hermétiques de l'Orient et de l'Occident et jette les bases d'une « alchimie spirituelle » aux antipodes des préjugés réduisant l'alchimie à une simple spagirie.

Cet intérêt pour la cosmologie s'est encore matérialisé par le traité *Clé spirituelle de l'astrologie musulmane* (1950), puis par la série parue sous le titre « *Cosmologie et science moderne* » (deuxième semestre 1964), la dernière contribution notable de Burckhardt à la revue.

***

On pourrait trouver paradoxal que Burckhardt, dont la langue maternelle était l'allemand, ait d'abord publié ses livres en français (qu'il maîtrisait parfaitement ayant vécu une grande partie de sa vie dans le canton de Vaud, le pays d'origine de Mme Burckhardt). L'explication est que dans le contexte politique et religieux de la Suisse d'alors, l'Islam n'éveillait aucune sympathie ni aucun écho favorable. En France existait un public relativement plus ouvert permettant la publication d'un ouvrage comme *Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam*. Depuis, les conditions ont changé : de plus en plus ses livres ont été traduits en anglais ou même publiés directement dans cette langue, au détriment du français (absence déplorable de traduction de *Fès*, de *Chartres* et de *Art of Islam*).

Nous voudrions terminer cette esquisse rapide et succincte par la position de Burckhardt à l'égard des « études soufiques ».

Burckhardt, on l'a dit, s'est surtout intéressé au courant « akbarien », c'est-à-dire au Soufisme d'Ibn 'Arabî. Un tel intérêt était conforme à son tempérament « gnostique » et à l'enseignement reçu des maîtres maghrébins qui a rencontrés ou dont il a lu et traduit les œuvres. Or, il a tenu, à l'égard des « études akbariennes » une position extrêmement mesurée : il avait plutôt tendance à dissuader de toute entreprise d'étude des *Fotuhât*, le magnum opus du Maître.

On peut saisir les motifs de cette réserve dans l'Introduction de *L'Homme universel*. Burckhardt note que Jîlî, disciple d'Ibn 'Arabî, a sur ce dernier l'avantage d'être plus systématique, d'avoir une dialectique plus structurée, moins informelle, bref d'être plus proche de la tournure d'esprit occidentale. Burckhardt estimait qu'il y avait une trop grande inadéquation, une trop grande différence de mode de pensée entre Ibn 'Arabî et un européen moderne et que ce dernier risquait de s'égarer — dans tous les sens du terme — dans l'énorme magma des *Fotuhât*. En somme, pour paraphraser l'adage, la forêt risquait de cacher l'arbre.

La position de Burckhardt (qui parlait en connaissance de cause : ses quatre volumes des *Fotuhât* portaient les marques évidentes d'une pratique du texte) serait certes à nuancer davantage, mais en préconisant ainsi une économie des moyens, il n'avait d'autre souci que d'aller et de s'en tenir à l'essentiel ; c'était là une des clés fondamentales de ses propos.

Jean CANTEINS.

TITUS BURCKHARDT A FÈS, 1972-1977

Je m'en voudrais, au moment où plusieurs de ses amis viennent déposer quelques souvenirs et témoignages d'admiration et de gratitude sur la tombe encore toute fraîche de Titus Burckhardt, de ne pas évoquer, même trop brièvement, l'action exemplaire, discrète, et largement méconnue qu'il a exercée à Fès durant cinq années, de 1972 à 1977 en qualité d'expert et de conseiller désigné par l'Unesco et le gouvernement marocain pour la sauvegarde de la vénérable « capitale intellectuelle » du Royaume, ainsi que la désignent les Marocains.

Lorsque, vers la fin de 1971, j'allai trouver Titus Burckhardt dans sa retraite de Lutry pour lui demander s'il accepterait de se rendre au Maroc pour une mission de préservation du patrimoine artistique traditionnel, il n'hésita pas à donner son consentement. Bien qu'ayant dépassé la soixantaine et installé, avec son épouse, dans un de ces lieux privilégiés dont il paraît difficile de se détacher — un logement dans une demeure rustique et un jardin-terrasse fleuri d'où la vue plonge sur le lac Léman et la chaîne des Alpes —, il réagit comme le médecin que l'on appelle au chevet d'un malade, ou comme le fiancé à qui l'on annonce que sa promise se languit de lui. Car la relation de Titus Burckhardt avec le Maroc était une belle et ancienne histoire d'amour, nouée dans les années 1930 et, par la suite, fidèlement entretenue et renouvelée lors de nombreux séjours. Sans impatience, mais décidé, il attendit que s'accomplissent les longues formalités qui, dans la vie internationale, précèdent la nomination des experts et, quelques mois plus tard, nous partîmes ensemble pour le Maroc. Arrivés sur place nous eûmes bientôt établi, en concertation avec les autorités marocaines, un plan de travail commun et une répartition des tâches et des zones où nous effectuerions chacun nos premières enquêtes.

Etant donné la profonde connaissance que Titus Burckhardt possédait de la ville de Fès, à laquelle il

avait déjà consacré un magistral ouvrage (1), il fut décidé qu'il irait s'installer dans cette ville pour étudier en profondeur les maux dont elle souffrait et déterminer les conditions d'une action de sauvegarde non seulement de ses monuments mais de son tissu urbain et de son artisanat.

Retracer en quelques pages une activité de plusieurs années déployée par un homme dont la rapidité et la concentration dans le travail tenaient du prodige serait une intenable gageure. Je me bornerai donc à faire revivre deux aspects de sa mission auxquels Titus Burckhardt n'a jamais cessé de consacrer une bonne partie de son temps, parce qu'il en appréciait toute l'utilité et la valeur : son action didactique, comme écrivain et conférencier, et son action sur le terrain, comme enquêteur et animateur. Dans tous ces rôles, Titus Burckhardt a excellé.

En tant que *conférencier*, il faisait preuve d'un rare don pédagogique. Grâce à son humilité naturelle, il savait se mettre à la portée du commun des hommes. Sans jamais tomber dans la simplification ou la vulgarisation, il parvenait à présenter avec clarté des idées clés, des notions fondamentales qu'il développait sous plusieurs angles avec une bienveillante lenteur, les faisant pénétrer *nolens volens* dans ses auditeurs. En une heure de causerie dite d'un ton tranquille, coupé de silences qui n'avaient rien d'hésitant mais facilitaient la réflexion et l'assimilation, il n'exposait jamais qu'un nombre limité de grands thèmes, illustrés chacun par quelques exemples particulièrement frappants.

Voici, en guise d'illustration, le schéma d'une causerie qu'il donna en avril 1973 devant des notabilités fasies qui venaient de se grouper en une Association pour la sauvegarde de la Médina. L'exposé était intitulé « Fès, une ville humaine ». D'emblée, Titus Burckhardt y formu-

(1) *Fes, Stadt des Islam,* « Stätten des Geistes », Urs Graf-Verlag, Olten, 1960. Il est difficile de comprendre que cet ouvrage, qui est un chef-d'œuvre d'intelligence de la vie traditionnelle, n'existe encore que dans son édition originale allemande, d'ailleurs depuis longtemps épuisée. Une édition anglaise est actuellement en préparation et l'on peut espérer qu'une édition française, pour laquelle une traduction existe déjà, ne tardera pas à lui faire suite.

lait sa vision intuitive, vraie, de ce qui fonde la « civilisation » musulmane, de ce qui fait la valeur de la cité, donc de l'urbanisme islamique : « Cette vie, dont Fès est la cristallisation, fait appel à l'homme entier, à l'homme qui est à la fois corps, âme et esprit, qui a des besoins physiques, une vie affective de l'âme et une intelligence qui dépasse l'un et l'autre plan... » De cette considération première découlait ensuite tout naturellement une explication, une lecture complète de la ville, avec l'importance qu'y joue l'eau (Fès est bâtie sur un cours d'eau, ses affluents et des sources souterraines), élément essentiel de la vie matérielle, du plaisir esthétique et de la pureté rituelle ; avec son type d'architecture intravertie, adaptée aux conditions climatiques et sociales autant qu'à une certaine perspective spirituelle ; avec ses voies de circulation au « caractère dramatique », qui sont « tantôt larges et tantôt étroites, et subissent des déviations comparables à celles qui défendent l'entrée des maisons particulières — par sagesse et par prudence, Fès n'a jamais livré facilement son cœur... » ; avec son artisanat enfin qui, dans une synthèse irremplaçable, sait à la fois répondre aux nécessités physiques, réjouir l'âme et laisser transparaître une dimension spirituelle. « C'est dans la nature de l'art de *réjouir* l'âme, mais tout art ne possède pas une dimension spirituelle. Dans le cas de l'art marocain, cette dimension se manifeste directement par la transparence intellectuelle, par le fait que cet art avec son harmonie géométrique et rythmique s'adresse, non pas à telle intelligence particulière plus ou moins empreinte de tendances passionnelles, mais à l'intelligence même, dans ce qu'elle a d'universel. »

Aussi importantes fussent-elles pour faire saisir le rôle normatif de la cité islamique et justifier le vaste effort de préservation et de redressement devenu nécessaire, ces considérations ne devaient pas, dans l'intention de Titus Burckhardt, rester de simples notions théoriques. En véritable *homme de terrain*, il en préparait l'application et la mise en œuvre avec une efficacité et une compétence éminemment professionnelles. D'où puisait-il cette capacité d'être à la fois et tour à tour architecte, urbaniste, sociologue, enquêteur, animateur, lui dont le curriculum ne mentionnait aucun de ces diplômes et titres universitaires dont on fait tant de cas aujourd'hui ? Sans doute dans un sens artistique inné, hérité de son

père, le sculpteur bâlois Carl Burckhardt ; mais, plus encore, dans cette vision lucide, cette perspicacité que M. Jean Borel, dans son sensible hommage funèbre, a si bien décrite en parlant du « clair regard qu'il tenait sur tout être et sur toute chose ».

Comment, après les avoir définies et caractérisées, faudrait-il s'y prendre pour conserver et réhabiliter les valeurs permanentes de la cité : ses ressources en eau, son architecture, sa texture urbaine, sa vie intellectuelle et artistique ?

Très vite, Titus Burckhardt comprit qu'aucune stratégie ne pourrait se passer d'un inventaire du patrimoine immobilier, qui n'avait jamais été fait. Et, seul, il se mit au travail. Descendant chaque matin dans la Médina muni d'une planche à dessin et de son appareil photographique, il se mettait en quête des chefs de quartier et, avec leur concours, entrait en rapport avec les propriétaires des grandes demeures bourgeoises pour, enfin, se faire admettre à les visiter et en dresser un premier recensement, illustré de croquis et de photographies. Un album décrivant quelque soixante-dix belles maisons de Fès fut ainsi établi, suivi d'un inventaire semblable des sanctuaires petits et grands : mosquées, mausolées et zaouîas, qui comportait pour chaque édifice une fiche signalétique en précisant l'intérêt artistique et l'état de conservation. Ces enquêtes ont par la suite formé la matière de nombreux documents de travail, souvent restés anonymes, dont la trace est conservée dans le volumineux dossier du « Schéma directeur d'urbanisme de la ville de Fès », publié en 1980, et ses annexes.

Titus Burckhardt avait en matière d'art un jugement et un goût infaillibles. Il était très attaché à l'artisanat du Maroc, dont il connaissait toute l'importance pour façonner un cadre de vie transparent aux valeurs de l'esprit, et il comptait parmi les artisans de nombreux amis. Lors de ses pérégrinations en Médina, rien n'échappait à son regard vif, ni les œuvres qualitatives, anciennes ou contemporaines, présentées à l'étalage des échoppes et des bazars, ni les productions bâtardes, souvent fabriquées par des procédés semi-industriels, que les touristes non avertis achètent comme d'authentiques objets d'artisanat. Avec une courtoisie dont il ne se départissait jamais, il exprimait aux uns son admiration et ses encou-

ragements aux autres, par voie allusive, ses réserves sur la valeur d'articles qui risquaient de ternir la réputation de l'artisanat marocain.

Ayant été moi-même appelé à enquêter sur la situation des métiers d'art dans l'ensemble du Maroc et à formuler des recommandations pour leur préservation et leur relance, j'ai eu le privilège de collaborer avec Titus Burckhardt à l'élaboration d'un programme pour l'enseignement des métiers d'art traditionnel au Maroc. Ensemble, nous avons établi un plan prévoyant la création d'écoles spécialisées, qui dispenseraient à la fois l'enseignement artistique et une instruction générale. De la note de présentation rédigée à l'intention du ministère des Affaires culturelles à Rabat, j'extrais les passages qui suivent, dans lesquels Titus Burckhardt a exposé avec sa concision et sa pénétration habituelles ce que devaient être ces écoles d'art et pourquoi un accent particulier devait y être mis sur l'apprentissage de certaines matières :

« On ne doit pas perdre de vue que le but majeur des écoles projetées est le redressement d'un artisanat en pleine décadence. Le tourisme, qui fait vivre toute une série d'arts, les corrompt en même temps ; il les amène à faire des concessions qui en faussent le style et conduisent, de compromis en compromis, à la perte de cela même qui fait le caractère inimitable et la valeur convoitée de l'art marocain. C'est un phénomène connu que le tourisme a tendance à détruire ce qu'il adore. Le seul moyen de freiner cette glissade fatale est d'instaurer un enseignement artistique rigoureux, confié à des maîtres formés aux techniques traditionnelles les plus pures et désireux d'en transmettre intégralement à leurs élèves la forme et l'esprit...

« Les écoles d'art traditionnel ne doivent en aucune manière avoir le caractère de refuge pour des élèves intellectuellement incapables de suivre l'enseignement scolaire normal. Au contraire, ces écoles doivent représenter une élite sur le plan des talents visuels...

« L'importance de *la calligraphie* ne réside pas seulement dans le fait que l'ornementation maghrébine comprend l'épigraphie : la calligraphie arabe, avec sa synthèse de rythme et de forme est comme la clé de l'art islamique en même temps que la pierre de touche pour la maîtrise d'un style donné.

« L'exercice de la calligraphie dans toutes ses variantes stylistiques détermine une certaine manière de voir et d'imaginer, qui se retrouve dans l'ensemble des arts qui nous intéressent ici.

« Quant à *la géométrie des figures régulières*, elle est à la base des arts décoratifs du Maghreb ; l'élève doit savoir construire ces figures à l'aide de la règle et du compas ; il doit pouvoir développer une figure à partir d'une autre et connaître les lois de proportions qui en découlent. Une telle pratique de la géométrie n'a évidemment rien en commun avec la géométrie analytique enseignée dans le cours de mathématique.

« L'enseignement de *l'histoire de l'art* doit être essentiellement visuel, c'est-à-dire que son but ne consiste pas à charger la mémoire des élèves avec des dates et des terminologies scientifiques, mais à nourrir leur imagination visuelle. Sans être exclusive, cette histoire — ou cette typologie — de l'art doit se concentrer sur l'art islamique, dont les différentes variantes comportent des enseignements directement valables pour les élèves de ces écoles : y a-t-il quelque chose de plus instructif pour un élève qui s'initie à l'art des zellij, par exemple, que l'étude des décors en terre cuite émaillée de Boukhara ou de Samarcande ? Les exemples de ce genre peuvent se multiplier à l'infini, et l'on se souviendra dans ce contexte que les différents pays islamiques ont toujours échangé leurs techniques et leurs arts sans que cela porte préjudice aux originalités régionales. »

Jusqu'ici, hélas, ces conseils n'ont pas été appliqués et concrétisés dans les réalisations espérées. Formulés sous des formes et en des occasions diverses, ils n'en imprègnent pas moins toute la philosophie du programme de protection et de réhabilitation de la ville historique de Fès, programme dont Titus Burckhardt a été pendant plus de deux ans le pionnier solitaire et dont il est resté le maître à penser après qu'eut été créé l'Atelier d'urbanisme chargé d'établir le plan directeur pour la sauvegarde de la Médina et le développement futur de toute l'agglomération urbaine.

Un fois ce plan achevé, à la fin de 1977, Titus Burckhardt regagna sans bruit son balcon du Léman, revenant à Fès en avril 1978 pour y donner une confé-

rence publique sur « Fès et l'art de l'Islam » (2), et parler des sanctuaires de Fès, de leurs caractères architecturaux et de leur typologie à un groupe de jeunes fonctionnaires des administrations locales qui se préparaient à exercer des fonctions d'animateurs et à faire participer la population aux mesures de sauvegarde. Un an plus tard, il participait, à Fès également, à un séminaire organisé par le Prix Aga Khan d'architecture islamique — dont il était membre du Grand Jury — sur le sujet « L'architecture comme symbole et marque d'identité » ; durant les débats, il intervint plusieurs fois pour souligner, et défendre, la nature symbolique et centrale de l'art islamique. Enfin, en avril 1980, il se rendit à Fès pour assister, comme invité d'honneur, aux manifestations organisées pour le lancement, par le directeur général de l'Unesco, d'une Campagne mondiale pour la sauvegarde de Fès.

Ce devait être là le dernier voyage de Titus Burckhardt sur cette terre. Déjà très affaibli par la maladie qui ne devait plus le quitter, il rapporta de Fès l'impression que beaucoup de discours avaient été prononcés mais qu'aucune mesure concrète n'avait encore été prise pour mettre en place les structures de sauvegarde depuis longtemps requises.

Jusqu'à aujourd'hui, Fès reste la métropole de plus en plus surpeuplée, fatiguée dans son infrastructure, pour laquelle Titus Burckhardt souhaitait une cure de rajeunissement et un nouveau départ vers un cycle de vie capable de véhiculer les plus belles valeurs de l'Islam et de les transmettre aux générations futures. Une métropole où, cependant, beaucoup de miracles se sont déjà produits et où peuvent germer et fleurir d'un jour à l'autre les idées généreuses qu'y a semées Titus Burckhardt ; que Dieu nous fasse profiter de lui, *Amîn* !

Jean-Louis MICHON.

(2) Publiée dans *Actes du Séminaire expérimental d'Animation culturelle,* Fès, 7 mars-28 avril 1978, Fonds international pour la Promotion de la Culture, Unesco - *Conférences,* vol. I, p. 109-119 (1980).

RENCONTRE D'UN MÉTAPHYSICIEN

Nous avons eu la faveur de rencontrer plusieurs fois Titus Burckhardt. Ce que sa présence nous offrit, ce fut le rare exemple d'une sorte d'effacement de la substance individuelle dans la lumière de l'intelligence. Peu d'hommes donnaient une telle impression de paix méditative et de sérénité impersonnelle, sans la moindre pose ni la moindre raideur, au contraire avec une sorte d'évidence doucement irrésistible. Le rencontrer, c'était prendre conscience soudain que la « vérité est à elle-même sa propre marque », que les droits de la connaissance sont imprescriptibles et que Dieu aime l'intelligence.

La simplicité de son attitude, sa discrétion, sa réserve même, n'excluaient pourtant ni l'humour, ni la bonté qui se marquait dans son extrême disponibilité, l'attention avec laquelle il écoutait son interlocuteur et le soin qu'il mettait à lui répondre. Mais cette bonté était elle-même sans pesanteur et sans insistance : plutôt qu'un appui ou une aide extérieure, elle tendait à rouvrir en chacun le chemin de sa propre force intérieure, qui est celle de l'esprit.

Ces qualités exceptionnelles jointes à une culture étendue — T. Burckhardt maîtrisait de nombreux domaines de sciences traditionnelles (métaphysiques, cosmologie, art sacré, spiritualité) dans des secteurs linguistiques multiples (allemand, latin, arabe, français, anglais, italien, etc.) — ces qualités, disons-nous, se retrouvent dans une œuvre importante dont malheureusement on ne connaît en France qu'une partie. De cette œuvre nous ne soulignerons qu'un seul trait, mais à vrai dire essentiel : il s'agit de sa « logique objective ».

Nous n'entendons pas par là une insistance particulière sur l'enchaînement des idées, la rigueur des démons-

trations ou l'observance des règles aristotéliciennes du raisonnement, ce qui inclinerait ces écrits vers la philosophie scolastique. Non : la véritable métaphysique n'a pas besoin de se couler dans le moule d'une cohérence formelle pour être assurée de sa démarche. Elle se règle sur une autre cohérence, qui est celle de l'être même et du réel, c'est-à-dire sur le *logos* même de l'objet connu ; elle consiste dans la capacité d'apercevoir et de rendre manifeste l'*intelligibilité immanente des choses.* Qu'il s'agisse de pure doctrine métaphysique, de cosmologie, de textes traditionnels ou de formes sacrées, nombreuses sont les façons de considérer les choses : l'attitude de Burckhardt demeure toujours mesurée ; et cette modération n'est que l'aspect extérieur d'un « charisme » beaucoup plus précieux, qui est celui de l'évidence, tout se passant comme si l'extrême effacement de sa nature subjective contraignait en quelque sorte l'ordre même des choses à se révéler sous la lumière impersonnelle de son regard. D'où le caractère étonnemment naturel de ses commentaires. Cela est vrai, par exemple, de sa grande étude sur l'alchimie et sur la signification de ses symboles. Ce qui convainc, ici, ce n'est pas tant l'érudition, profonde mais discrète, que la clarté et la simplicité des clefs qui nous sont proposées et qui ordonnent, comme en se jouant, les emblèmes et les formules les plus déconcertants. Plus encore est-ce vrai de ses livres sur l'art et particulièrement de ce qui est pour nous son chef-d'œuvre, *Principes et méthodes de l'art sacré* (1), où il étudie d'un point de vue plus doctrinal et spirituel que simplement iconographique, l'art hindou, bouddhique, extrême-oriental, chrétien et musulman. Ici, les formes architecturales, sculpturales, picturales, semblent parler d'elles-mêmes, selon le langage de chaque Révélation, offrant la logique même de leurs structures, de leurs volumes et de leurs couleurs, comme garantie et vérification du discours qu'elles suscitent. Rien de moins vague et rien de moins gratuit. Pour autant la beauté, cet insaisissable et mystérieux rayonnement de la présence divine immanente aux créatures, n'est point réduite en canons ou en chiffres. Est toujours réservée la part de l'ineffable

(1) Si l'on ne devait lire qu'un livre sur l'art sacré, c'est celui-là qu'il faudrait lire.

et de la grâce, et le silence ultime d'où s'élève et où s'apaise toute parole. Car nul n'était moins bavard que Titus Burckhardt, toujours prêt à se taire, à moins que la vérité ne l'exigeât.

« Celui qui contemple le soleil se levant ou se couchant au-delà d'une surface d'eau, voit le sentier d'or des rayons reflétés dans l'eau se diriger directement vers lui. » Un esprit noble et pur s'est éloigné de nous. Mais le sentier d'or qu'il a laissé derrière lui à la surface des eaux de notre existence scintillera longtemps encore comme le signe même d'une lumineuse vérité.

Jean BORELLA.

SOUVENIR D'UNE AMITIÉ

Après avoir eu le privilège, il y a presque un demi-siècle, de rencontrer à l'âge de dix-neuf ans Frithjof Schuon, je fis la connaissance de Titus Burckhardt, un ami d'enfance de Schuon et, comme lui, orienté très tôt vers le sacré et le traditionnel. Le cadre commun de notre enfance fut la ville de Bâle, avec son Rhin majestueux et sa cathédrale mi-romane mi-gothique en grès rouge.

Ce que je reçus par Schuon — au-delà de ma lecture de Guénon — fut ensuite comme véhiculé par l'amitié que Burckhardt, de huit ans mon aîné, me témoigna à travers toute sa vie ; il fut pour ainsi dire mon frère de par le destin, et sa personnalité fut pour moi un modèle à plus d'un titre.

Jeune homme porté vers un mysticisme plutôt flamboyant, je rencontrais en lui le métaphysicien serein, le logicien implacable, l'homme d'une culture universelle, qui me faisait sortir de mon subjectivisme et me montrait comment aller à la rencontre des réalités concrètes. Dans l'ardeur des aspirations jaillissant de mon enthousiasme juvénile, je me sentais en face de lui comme si j'étais une marée haute dont les vagues se brisaient inlassablement à un rocher immobile, imperturbable, un rocher cristallin, pénétré d'une lumière qui m'amenait à mieux discerner entre le réel et l'illusoire. En même temps, il fut pour moi comme un miroir pur et vide, toujours prêt à recevoir mon image, à l'accueillir avec bienveillance et même avec tendresse, — un miroir dans lequel je pouvais me reconnaître et me retrouver toujours à nouveau, et pour ainsi dire me stabiliser dans la voie droite.

Au cours des décennies, notre amitié ne changea que par son approfondissement, par une certaine osmose à la fois humaine et spirituelle ; quoi qu'il en soit, je retrouvais toujours mon miroir qui me forçait, sans aucune contrainte, à lui livrer mon visage, ma face intérieure, —

à lui confier mes secrets et à recevoir, comme par une réverbération des plus claires, sa réponse apaisante. Cela fut ainsi jusqu'à sa mort ; lors de ma dernière visite à son chevet il y a trois ans — car il souffrait déjà de la maladie qui devait l'emporter —, je pus une fois de plus revivre avec une profonde émotion la véracité du proverbe qui dit qu' « un vieil ami est le plus fidèle des miroirs ».

Quelques jours après son décès, alors que sa maladie l'avait empêché de m'écrire depuis notre dernière entrevue, je reçus plusieurs lignes, tracées de sa main peu avant sa mort et me parlant entre autres de son espoir de me revoir, — d'une « rencontre sur un nouveau plan »...

Leo SCHAYA.

L'HOMME (1)

Ce qui nous allons dire de Titus Burckhardt sera bien maladroit et insuffisant pour exprimer tout ce que nous avons reçu de lui, pour exprimer ce qu'il a été et continue d'être, ce qu'il a témoigné et continue de témoigner, ce qu'il a représenté et continue de représenter dans le secret du cœur et de l'esprit de ceux qui l'ont connu.

Ceux qui l'ont connu, ont rencontré en lui un homme de foi, un homme qui a pénétré dans l'essence même de la foi, cette essence qui lui a conféré sa force et son autorité spirituelle, sa connaissance et son rayonnement, sa douceur et sa vivacité, son amitié et ce clair regard qu'il tenait sur tout être et sur toute chose.

« Intensité », « modestie », « élévation de l'âme » et « sérénité » sont les quatre mots qui naturellement montent à l'esprit à la rencontre de son nom. Une parfaite noblesse, et qui ennoblissait tout ce à quoi elle s'attachait, une parfaite vigilance qui l'a tenu tout disponible pour toutes sollicitations de l'être sur la Voie, ouvert à tout, mais avec le plus sérieux discernement traditionnel, prompt à saisir le vrai et l'essentiel en toute pensée spirituelle, l'universel en toute expression particulière : voilà ce qu'il incarna parmi nous.

En effet, il fut de ceux, extrêmement rares aujourd'hui, dont l'être et la personnalité spirituelle fixent à jamais une entière présence et un respect absolu. Et les amis qui ont connu l'adhésion de son esprit, comme celle de son cœur, ont fait là une expérience tout à fait exceptionnelle.

Artiste autant qu'écrivain et dont il allia les deux qualités d'une manière si unique et si harmonieuse, ayant passé sa vie entière à pénétrer dans leur profondeur et

(1) Extrait de l'homélie prononcée lors de l'ensevelissement de Titus Burckhardt.

leur beauté les différentes traditions spirituelles — et chacun connaît, dans l'œuvre magnifique et infiniment précieuse qu'il nous laisse, la qualité et le goût esthétiques rarissimes qu'il a toujours voulu exprimer au niveau de son exigence — Titus Burckhardt n'a pourtant jamais cessé de garder sa pensée et son être tournés vers la Face du Très-Haut, Source unique et Pôle unique de toutes choses, là où le raisonnement humain cède la place à la présence silencieuse du Mystère divin, là où les mots doivent s'arrêter et, en quelque sorte, « ôter leurs sandales » (Exode 3 : 15), là où seul demeure l'émerveillement de l'âme et du cœur : la Gloire de Dieu.

Ce qui lui importait plus que tout autre chose, ce fut de suivre jusqu'au bout, dans une discrétion et une constance totales, la trajectoire spirituelle essentielle qu'il avait reçue. C'est toute l'âme de la plus pure chevalerie spirituelle qu'il a incarnée, ressemblant ainsi à la description que Maître Eckhart fit un jour de « L'Homme noble » dont Jésus parle dans la parabole des mines (Luc 19:12) :

« Un homme noble se rendit dans un pays lointain pour y recevoir la royauté et revenir ensuite. »

« Cet homme, dit Maître Eckhart, revient chez lui plus riche qu'il n'était parti. Celui qui serait ainsi sorti de lui-même serait plus véritablement rendu à lui-même, et toutes choses qu'il a laissées dans la multiplicité lui sont absolument rendues dans la simplicité, car il se retrouve lui-même et toutes choses dans l'instant présent de l'Unité... »

Jean BOREL.

[illegible]

[illegible] que [illegible]

[illegible] Dieu [illegible] Visage [illegible] de ce [illegible] que [illegible] Dieu [illegible] peut [illegible] Musique [illegible]

[illegible]

LE MYSTÈRE DU VISAGE HYPOSTATIQUE

On rencontre chez des auteurs musulmans l'opinion pour le moins surprenante qu'aucun « Envoyé » ou fondateur de religion n'aurait aimé Dieu autant que l'aurait fait le prophète de l'Islam, et qu'aucun n'aurait été aimé de Dieu autant que lui. Simple question de parti pris, d'ignorance, de manque d'imagination, dira-t-on ; cela est vrai *de facto*, mais sans être une explication exhaustive, car l'opinion dont il s'agit bénéficie — à titre de sentiment religieux ou d'acte quasi moral — d'un arrière-plan qui dépasse l'ordre des options purement humaines.

La clef de l'énigme est qu'il n'y a pas qu'un Dieu personnel — lequel est pour ainsi dire le « Visage humain » ou « humanisé » de la Divinité suprapersonnelle — mais qu'il y a aussi, en deçà et en fonction de ce premier degré hypostatique, ce que nous pourrions appeler le « Visage confessionnel » de Dieu : c'est le Visage que Dieu tourne vers telle religion, le Regard qu'il jette sur elle, sans lequel elle ne pourrait même pas exister. En d'autres termes : le « Visage humain » ou « personnel » de Dieu assume divers modes qui correspondent à autant de perspectives religieuses, confessionnelles ou spirituelles, si bien qu'on pourrait dire que chaque religion a son Dieu, sans nier pour autant que Dieu est un et que cette unité peut à tout moment percer le voile de la diversité ; le fait que le Dieu de l'Islam se manifeste — ou peut se manifester — autrement que celui du Christianisme, ne saurait empêcher qu'en substance, Chrétiens et Musulmans adorent le même Dieu.

L'Etre divin contient toutes les possibilités spirituelles et par conséquent tous les archétypes religieux et mystiques ; et les ayant projetées dans l'existence, il regarde chacune d'un Regard particulier et approprié ; c'est dans un sens analogue qu'on a dit que les anges parlent à chacun le langage qui lui convient. Ce « Regard » ou ce « Visage » est une sorte de nouvelle « subjectivité divine », subordonnée à celle de Dieu en soi et la transmettant sous un mode particulier à l'homme ; c'est ainsi

que la lumière incolore, sans cesser d'être la lumière, projette les couleurs de l'arc-en-ciel ; et c'est ainsi que l'eau, transformée en glace, donne lieu à des cristallisations et par conséquent à des manifestations différenciées et même opposées. S'il y a un conflit des religions, des confessions, des voies, c'est parce qu'il y a une concurrence des archétypes : ceux-ci ne sauraient être foncièrement contradictoires, — l'apparente opposition des couleurs rouge et verte se résoud précisément dans leur origine incolore, — mais ils sont néanmoins exclusifs les uns des autres, sauf en leurs centres, par définition informels, eux, et débouchant sur la lumière pure.

Il importe de comprendre que l'Hypostase-Visage ou -Regard n'est pas une abstraction, qu'elle est au contraire une autodétermination divine concrète en vue de tel réceptacle humain singulier ou collectif ; et qu'elle projette, dans la *Mâyâ* humaine, tout un univers particulier ayant ses propres lois, ses propres possibilités, ses propres prodiges. C'est en ce sens qu'on peut dire que changer de religion, c'est changer de planète ; et comprendre une religion étrangère en tant que phénomène, c'est avant tout saisir qu'elle est une planète et non simplement un continent, bien qu'il y ait assurément des degrés dans l'éloignement ou la différence, et par conséquent dans le sentiment de dépaysement que peut inspirer un climat religieux étranger.

Le soleil est un, mais il regarde les planètes avec des regards différents, si l'on peut dire, et il est vu différemment suivant leurs situations dans l'espace ; image simpliste peut-être, mais en tout cas suffisamment adéquate pour être valable sous le rapport qui importe ici.

*
**

Exotériquement, on dira — en langage musulman — que Dieu a envoyé Mohammed pour fonder l'Islam ; ésotériquement, on pourra dire que l'archétype *in divinis* de la « possibilité islamique » a projeté celle-ci dans l'existence et est devenu par là, pour cette projection, le Dieu tout court ; projection non pas séparée de Dieu en soi, mais le « particularisant » d'une certaine façon, en

communiquant néanmoins toutes les qualités et fonctions de Dieu en soi au réceptacle humain, mais précisément selon le « style » qu'exige cette particularisation.

Chaque Visage divin opère moyennant une Idée-force qui le décrit et qui est tout : quand on dit « le Christ », en climat chrétien, on a tout dit ; le mystère de la manifestation salvatrice prime tout, il n'y a qu'une seule vérité décisive, à savoir que « Dieu est devenu homme afin que l'homme devienne Dieu ». Or la « spécification hypostatique », — le « Visage divin » qui a projeté dans le monde cet aspect du rapport « Dieu-homme », — ce Visage hypostatique se solidarise d'une certaine manière avec toutes les conséquences que l'archétype provoque dans le monde humain, sans exclure ce phénomène tout naturel qu'est le parti pris religieux ; cependant : même dans cette limitation, Dieu ne cesse pas d'être Dieu, — le seul Dieu qui soit, — et il ne permet pas à sa projection particulière un triomphe absolu. Il la contredit soit *ab extra*, soit *ab intra*, c'est-à-dire, soit par une autre religion, soit par la *sophia perennis* ; *spiritus autem ubi vult spirat*.

En climat musulman, l'Idée-force — l'Idée pour ainsi dire ontologiquement indiscutable — est le postulat du Dieu-Un ; qui dit « *Allâh* », a tout dit ; ce mot ferme quasi existentiellement la porte à toute contestation. Et cette qualité d'absolu rejaillit forcément sur le Messager et permet d'affirmer — en bonne conscience et sous le regard du « Visage hypostatique » correspondant (1) — que nul n'est aimé davantage d'*Allâh* que le Messager d'*Allâh*, c'est-à-dire le porte-parole de l'Idée-force que ce Nom exprime et manifeste. Nous avons là un exemple de ce que nous avons appelé plus d'une fois le « relativement absolu » ; expression paradoxale s'il en est, mais indispensable sur le plan de l'analyse métaphysique (2).

(1) Néanmoins d'une façon implicitement conditionnelle puisqu'il y a « forme ».

(2) Le *Vedânta* distingue le Principe « non-suprême » (*Apara-Brahma*) d'avec le Principe « suprême » (*Para-Brahma*) ; le premier n'est pas, comme le second, l'Absolu en soi, mais il est « pratiquement » l'Absolu par rapport au monde ; il est donc « relativement absolu ». Le Dieu personnel est « absolu » sans être intrinsèquement « l'Absolu ».

Idée-force, avons-nous dit, et nous préciserons : du côté chrétien, phénomène éblouissant de l'Homme-Dieu unique, inégalable et *a fortiori* insurpassable, et seul capable de sauver les âmes ; du côté musulman, évidence fulgurante de l'Absolu, du Principe unique, indivisible, inviolable et invincible. La certitude de l'Absolu est absolue, comme « la doctrine de l'Unité est unique » (*et-Tawhîdu wâhid*) ; et comme la foi dans le Sauveur est salvatrice.

Chaque religion est un système, non seulement dogmatique, mythologique et méthodique, mais aussi cosmique et eschatologique. On ne peut pas mesurer les valeurs d'un système avec les mesures d'un autre système (3) ; ce que ne contredit pas l'homogénéité évidente de leur essence commune.

***

Le Christianisme en tant que religion est un *upâya*, — un « stratagème salvateur », donc un système formel parmi d'autres systèmes formels parmi d'autres systèmes formels possibles, — et la divinité du Messager ne peut rien y changer ; « Dieu seul est bon », a dit le Christ. La limitation du système chrétien apparaît d'emblée dans sa définition axiomatique de l'homme, lequel est « pécheur » et qui ne peut approcher Dieu que sur cette base, d'où le rejet implicite ou explicite de toute gnose ; mais l'homme est aussi « enfant de Dieu », celui-ci étant « Père », et en outre, « mon royaume n'est pas de ce monde » ; ce qui indique un ésotérisme d'amour et s'adresse tel quel à une société de spirituels, mais non à

---

(3) D'une manière analogue, et sur un tout autre plan, on ne saurait mesurer les valeurs d'un art avec les mesures d'un autre art ; on ne peut juger les valeurs de la musique extrême-orientale, par exemple, avec les critères de la musique occidentale. Les besoins et les intentions sont trop différents, bien que la raison d'être de tout art soit le passage de l'accidence à la substance, ou du monde des écorces à celui des archétypes ; comme dans le cas des voies spirituelles, *a fortiori*.

une humanité intégrale (4). En fait, l'application légaliste de cette « sagesse de saints » a créé une dangereuse scission dans le corps social, comme le montre, dans l'histoire de la chrétienté, la sourde tension — ou la guerre chronique — entre le clergé et la laïcité, dans le monde catholique avant tout (5).

Le « Visage hypostatique » qui préside à l'Islam a « réagi » contre cette perspective globale : non seulement contre le danger de scission et de déséquilibre, mais aussi et *a priori* contre l'idée de l' « homme égal pécheur » et contre celle du « Dieu devenu homme » ; cette seconde idée ayant déterminé la théologie trinitaire ou plus précisément l'équation entre l'aspect de trinité et l'Absolu, d'où un « christocentrisme » qui *de facto* domine tout. D'une part, l'Islam a ramené Dieu — si l'on peut dire — à sa signification première et à son essentialité transcendante, et d'autre part, il a ramené l'homme au sacerdoce primordial et « surnaturellement naturel », en sacralisant ainsi la société entière.

Pour l'Islam, Dieu n'est pas « Père », — du moins pas *a priori* et envers tous, — mais il est « Seigneur », comme cela convient à l'égard d'une collectivité intégrale ; l'homme, lui, est « esclave » — non « enfant », ce qui selon le sentiment musulman présupposerait déjà une intimité mystique, — mais il est aussi, grâce à sa dignité humaine précisément, « vicaire » sur terre, donc représentant de Dieu. Selon cette perspective, l'amour de Dieu est excellent dans la mesure où il se fonde sur les postulats de l'Islam ; or Dieu aime de la façon la plus excellente l'esclave-vicaire, le miroir de la divine Unité. Les Musulmans ne peuvent « raisonner » autrement dans le

---

(4) Cette société ou cette *civitas Dei*, le Christianisme l'a réalisée dans les ordres monastiques, au Mont Athos notamment.

(5) Le monde orthodoxe n'a pas su résister au mouvement. Quoi qu'il en soit : quand on examine, image par image, l'histoire des costumes européens, — costumes princiers d'abord et bourgeois ensuite, et féminins aussi bien que masculins, — on a de la peine à croire que ce sont là des costumes chrétiens, tellement ils sont de plus en plus marqués par la mondanité, nous dirons même par la frivolité, bref par une absence quasi totale de sens religieux ; on se demande comment il est possible que ce sont là des gens qui ont lu l'Evangile, qui savent ce qu'est un crucifix, qui se confessent et qui communient.

cadre de leur système (6) ; pour eux, Mohammed est le « serviteur » par excellence parce qu'il personnifie — conformément à l'idée de « Seigneur » — la « prosternation » de la créature, et il est également le « vicaire » par excellence parce qu'il personnifie une législation intégrale et qu'il exerce, sur cette base, la fonction de monarque à la fois spirituel et temporel (7).

Dieu ne peut se contredire, c'est évident, mais il peut manifester des dimensions différentes — parce que différenciées par *Mâyâ* — de sa Substance une. Le système chrétien, hostile à la « chair », à la « nature » et à l'ici-bas, exclut implacablement tout *yoga* sexuel ou tout « tantrisme », alors que le système islamique au contraire, favorable à la norme naturelle et à l'équilibre, tend à sacraliser ce que nous offre la nature à la fois sage et généreuse ; car l'homme n'est pas seulement là pour dominer et pour surmonter les données en soi innocentes de son ambiance et de sa vie, il est là aussi pour les anoblir et les sanctifier, bref les intégrer dans sa « verticalité », sa vocation et sa voie. Il n'y a pas qu'une mystique du sacrifice, il y a aussi une mystique de la gratitude.

Les « Visages hypostatiques » de Dieu « personnifient » divers archétypes ; aussi la notion même d'« amour de Dieu » — nous y avons fait allusion — s'en trouve-t-elle affectée et différenciée : sacrificiel dans la perspective chrétienne, ce même amour entend être plus « inclusif » dans la perspective islamique, sans pour autant négliger l'ascèse puisqu'il est censé réaliser tous les modes que l'existence même nous octroie. Il faut tenir compte de ce jeu des archétypes quand on se heurte à une annexion confessionnelle de l'amour de Dieu, — et *a*

---

(6) Ne pas perdre de vue que le Christ est un phénomène relativement ésotérique — d'où son mépris des « prescriptions d'hommes » et son insistance sur l'intériorité — et que l'Islam exotérique, par définition légaliste, ne peut pas ne pas lui en faire une sorte de reproche, indirectement tout au moins. « Jésus fut parfait — nous a dit un derviche — mais il n'a pas su empêcher qu'on fasse de lui un dieu. »

(7) Sans parler de cet argument spécifiquement islamique que le dernier des « Envoyés » doit être le plus éminent, parce que la terminalité rejoint la primordialité tout en réalisant une synthèse sans précédent.

priori de Dieu lui-même, — et comprendre que le Visage hypostatique auquel elle se réfère donne nécessairement sa caution aux opinions ou sentiments conformes au monde de compossibles qu'il a créé ; quitte à briser incidemment l'écorce du symbolisme et à manifester — fort paradoxalement — cette quintessence qu'est la Vérité de « partout et de toujours » (8). Toute religion vient de Dieu et de ce fait « engage » Dieu — à un certain degré et sous certains rapports — dans le cadre de telle ou telle croyance, mais Dieu en son aséité n'est pas pour autant adepte de tel crédo ; *quod absit.*

On pourrait dire aussi que sur le plan de la Révélation diversifiée, Dieu opère par antinomisme : Il ne révèle pas d'emblée la Vérité dans toute sa complexité, mais il propose successivement ou sporadiquement des aspects antinomiques (9), dont chacun s'ouvre en son centre sur la Vérité totale ; et celle-ci ne se livre pas d'une façon gratuite, elle a des exigences qui en fin de compte engagent l'homme entier.

*
**

Sans conteste possible, l'assertion — même indirecte — qu'il est un Messager religieux plus parfait que le Christ a quelque chose de profondément choquant ; mais il ne faut pas perdre de vue qu'au point de vue musulman, l'assertion que Jésus est Dieu en vertu d'une Trinité intrinsèque (10) — en sorte que d'une certaine façon Dieu est Jésus — est pour le moins tout aussi choquante que l'est, en dehors de ce point de vue, la précédente opinion. Et de même : pour un Hindou ou un Bouddhiste,

---

(8) Aussi le Koran nous rappelle-t-il volontiers que « Dieu fait ce qu'Il veut ».

(9) On sait le rôle que joue l'antinomisme — la dialectique par contrastes — dans diverses théologies, la palamite notamment. Le théologien propose deux énonciations apparemment inconciliables dont la contradiction même provoque — telle une étincelle jaillissant du silex — une intuition illuminatrice, sinon articulable.

(10) C'est-à-dire : qui ne dit pas Trinité, ne dit pas Dieu.

l'assertion que leurs Révélations respectives ne proviennent que de l' « humain » ou du « naturel », qu'elles n'ont donc rien de « surnaturel », et que rien ne peut sauver l'homme en dehors du seul Christianisme, — cette assertion ou cette opinion, disons-nous, est tout aussi odieuse pour les intéressés que l'est, pour les Chrétiens, la sous-estimation du Christ (11). De même encore, il est profondément odieux pour les Juifs — et du reste aussi pour les Musulmans — d'entendre dire qu'un Hénoch, un Noé, un Abraham, un Moïse, un Elie, n'aient eu accès au Paradis que par l'entremise de Jésus de Nazareth, alors qu'ils accepteraient en principe l'intervention d'une Puissance divine, — les « Noms divins » équivalant pratiquement à des hypostases, — donc d'un Logos intemporel et transhistorique (12).

Tout compte fait, l'idée que tel Messager religieux aurait aimé Dieu plus parfaitement que tel autre Messager, ou que tous les autres, nous paraît être pour le moins un luxe inutile ; dans l'Islam — où elle a surgi même sous une plume des plus éminentes — elle ne résulte ni du Koran ni de la Sounna ; elle n'est donc rien de plus qu'un pieux excès. Reste à savoir si dans un espace religieux de telles initiatives ou de tels écarts peuvent être évités, ou dans quelle mesure ils peuvent l'être, étant donné que la religion vit en partie d'enthousiasme — humainement parlant — et que nul ne peut imposer des lignes de démarcation aux débordements de

---

(11) Cette sous-estimation peut s'étendre à la Mère du Christ : quand le Koran déclare que « Dieu t'a élue (ô Marie) et purifiée, et (placée) au-dessus de toutes les femmes », il est des commentateurs qui trouvent moyen de lui faire dire simplement que Marie fut « la femme la plus pieuse de son temps », ni plus ni moins ; minimalisme absurde qui s'explique par la crainte de la mariolâtrie ; toujours *ad majorem Dei gloriam*, ce qui en climat de monothéisme ombrageux est théologiquement et psychologiquement décisif.

(12) Que le Christ a personnifié en fait. L'Islam en rend compte en nommant Jésus « Esprit de Dieu » (*Rûh Allâh*), mais sans en tirer les mêmes conséquences que le Christianisme. Au demeurant : nous contestons, non que le Christ soit « descendu aux enfers » pour élever des âmes à la « vision béatifique », mais que ce geste salvateur concerne indistinctement tout homme de bien — même en dehors d'Israël — ayant vécu avant l'ère chrétienne.

la foi, ou éventuellement de la spéculation théologique ou mystique.

La question qui se pose pour nous est de savoir, non seulement pourquoi des excès d'opinion — quel qu'en soit le niveau — existent en climat religieux, mais aussi pourquoi on les rencontre même chez des ésotéristes de première grandeur. Sans doute faut-il tenir compte ici d'un élément de *bhakti*, de mystique d'amour, lequel englobe tout dans un flux unique de dévotion, sans trop se soucier d'un sens critique qui, en pareil climat, apparaîtrait comme une dissonance et presque comme une trahison. Le jardin mythique de la tradition est un système clos et bienheureux dont le contemplatif ne sort pas volontiers pour s'engager dans l'espace froid et neutre d'une « science exacte », telle la « religion comparée » ; si le gnostique se voit obligé de dépasser le monde des formes, il le fera de préférence par l'ouverture providentielle située au centre même de son jardin ; il hésitera — en climat étroitement confessionnel — à pénétrer dans la stratosphère de la vérité tout court. N'empêche qu'une façon de voir moins affective et plus objective garde partout ses droits, et cela *a fortiori* sur le plan universel où les grands initiés entendent se placer, et peuvent se placer dans la mesure où leur information est suffisante (13) ; la connaissance exacte des phénocènes ne nuit certes pas à la connaissance profonde de Dieu.

En résumé, nous dirons qu'il y a deux « circonstances atténuantes » aux opinions excessives que l'on rencontre

13) Tel soufi conseille allègrement à son prince d'opprimer les Chrétiens, — ce qui va tout de même un peu loin, — tel autre soufi au contraire les fréquente et tend à les protéger ; ce qui prouve qu'il y a, en climat à la fois ésotériste et traditionnellement rigoureux, une marge qui permet des options fort diverses. Faisons remarquer à ce propos qu'on attribue parfois, soit par ignorance soit frauduleusement, les lois oppressives antichrétiennes du calife omayyade Omar II, au grand Omar, compagnon du Prophète et deuxième calife, dont la magnanimité envers les Chrétiens fut notoire. Quoi qu'il en soit : dans bien des cas, on pourrait appliquer à la disproportion entre l'Idée absolue et les opinions relatives — y compris les légendes symbolistes mais néanmoins malsonnantes — le verset suivant du Koran : « Dis *Allâh !* puis laisse-les à leurs vains discours. » (Sourate « Le Bétail », 91).

en climat confessionnel : l'une, nous venons d'en parler, est une mentalité dévotionnelle qui favorise une pensée plus pieuse que correcte ; l'autre, nous l'avons fait valoir plus haut, est l'irrésistible évidence — et l'invincible puissance — de l'Idée-clef. A la suite de cette idée, ou à l'ombre de ce « Visage » divin, les opinions trop unilatérales, voire exorbitantes, bénéficient pour le moins d'une certaine plausibilité soit formelle soit implicite : ou bien elles sont admissibles sous un rapport très particulier, ou bien elles expriment des vérités indépendantes du sens littéral. En tout état de cause, il convient de les regarder comme des symboles — à moins qu'elles ne soient intrinsèquement aberrantes — et de ne pas les envisager en dehors de l'Idée qui les détermine directement ou indirectement, et qui peut sinon toujours les justifier — ou les corroborer sans réserves — du moins les excuser ; cette Idée-clef qui projette l'Absolu dans la *Mâyâ* humaine, et qui dans l'espace religieux est tout.

Frithjof SCHUON.

MUSIQUE IRANIENNE ET MYSTIQUE

(*suite et fin**)

Autrefois on appelait « connaisseur de musique » celui qui avait franchi deux étapes : la première consistait à avoir appris complètement le *radif* (c'est-à-dire l'ensemble des *gushes* et des pièces du répertoire traditionnel, avec son ordre et sa structure particulière). Cette période durait des années, d'ordinaire plus de dix ans. La seconde étape qu'on appelait cycle de perfectionnement consistait à accompagner les maîtres et les chanteurs pendant plusieurs années, de telle sorte que l'on soit capable de reproduire instantanément, sans altération tout ce qu'on entendait. C'est-à-dire qu'en fait, il fallait acquérir une extraordinaire capacité d'enregistrement. Une telle personne, avec une telle science, lorsqu'elle se trouvait dans une réunion qui ne s'accordait pas avec son état intérieur n'éprouvait cependant aucune gêne pour jouer et n'avait besoin d'aucun adjuvant artificiel (11), car elle se mettait alors à jouer le *radif*, c'est-à-dire le trésor de science assimilé au cours de dix années d'études et qui était maintenant dans son sang. Et si l'assemblée était conforme à son goût et l'inspirait, il pouvait alors se mettre à improviser. Cette improvisation consistait en ceci :

— La création instantanée de nouveaux *gushes* et de pièces rythmées ou non ; c'est-à-dire durant le jeu et sans préparation préliminaire ;

— L'apport de quelques changements secondaires ou généraux dans le rythme ou la mélodie d'un *gushe* du *radif* ;

(*) Cf. E.T. n° 483.

(11) L'auteur fait allusion ici à l'usage de l'opium, très répandu parmi les musiciens iraniens, mais surtout de l'alcool dont les effets sont incompatibles avec l'ethos de la musique d'art. Parmi les musiciens de la nouvelle génération, ces habitudes sont moins courantes que par le passé.

— La réduction ou l'élargissement d'un *gushe*, de telle sorte qu'un *gushe* qui d'ordinaire durait deux ou trois minutes était tellement développé qu'il pouvait atteindre jusqu'à vingt minutes, sans que l'on sorte de son mode ;

— Parfois on jouait de façon rythmée un *gushe* de rythme libre ou le contraire ;

— On changeait le rythme d'une pièce rythmée sans en dénaturer le caractère ;

— *Morakab khâni :* La définition de cette pratique est donnée par le maître Buzari : « Dans un mode donné on fait une allusion directe à un autre mode, ce qui doit être fait de manière douce et subtile pour que l'auditeur ne soit pas surpris et n'ait pas l'impression d'un changement de mode. » Pour cela il faut une connaissance complète du *radif* et une grande expérience dans l'improvisation. De tout cela nous pouvons tirer la conclusion suivante : les musiciens d'autrefois se connaissaient bien eux-mêmes, ils avaient une mémoire considérable et une grande faculté d'enregistrement et d'imitation. Cependant lorsque l'atmosphère de l'assemblée n'était pas bonne, et qu'ils se sentaient obligés d'improviser, ils restaient dans le cadre du *radif*. Donc le fondement était le *radif* et l'on pratiquait l'improvisation à titre de variation et sous l'impulsion d'une force créatrice.

On peut aussi considérer que la musique d'autrefois avait deux aspects contradictoires, c'est-à-dire que les musiciens devaient posséder deux facultés contraires. L'une était la puissance d'assimilation et d'imitation, l'autre la force créatrice et l'invention instantanée et impromptue. La première provenant d'années d'études continuelles et infatigables, procurait les éléments techniques. La deuxième faculté constitue l'élément expressif et créatif de l'art. Ces deux aspects étaient indispensables aux vrais maîtres de musique, et l'absence de l'un d'eux signifie que le musicien est incomplet.

Nous conclurons ainsi ces considérations sur la liberté dans la musique iranienne : dans la musique ancienne, la liberté véritable s'obtenait lorsque l'on avait parfaitement franchi les étapes de « contraintes », ordre et

discipline. La liberté qui consiste à se dérober au cycle de l'ordre et de la discipline n'est pas la liberté véritable mais une sorte d'asservissement.

3) L'Equilibre.

On peut ramener beaucoup des caractéristiques de la musique persane à la notion d'équilibre.

a) La symétrie et la répétition sont deux aspects fondamentaux de la musique iranienne et en général de l'art de l'Iran, notamment la poésie. La symétrie engendre le calme, produit un effet dissipant l'agitation qui dans la mystique est considérée comme un élément nuisible. La répétition crée une atmosphère spirituelle, et pour parler comme les théoriciens de l'information, abaisse le degré de nouveauté, l'originalité, et prépare l'esprit à saisir davantage d'émotion *(hâl).* C'est ainsi que dans l'ensemble des textes mystiques se retrouvent la répétition et la symétrie.

b) Dans la musique iranienne il n'existe pas de « nuances », c'est-à-dire de contrastes de volume sonore au cours de l'interprétation d'une pièce, comme on en trouve dans la musique européenne. On ne joue pas un fragment avec une grande intensité sonore et un autre aussitôt avec une intensité faible et douce. Dans la musique iranienne, c'est pour chaque note qu'il existe une nuance : aucune note ne parvient à son terme sans quelque modification. D'ordinaire les notes principales commencent par un choc assez fort, et leur prolongation se fait de manière très douce ; quant aux notes secondaires et ornementales, elles sont jouées en général de façon douce et modérée. Mais on doit réaliser ces changements d'expression de façon que le contraste entre force et douceur ne soit pas sensible et choquant pour l'oreille. Exprimer les notes principales qui d'ordinaire peuvent représenter une syllabe d'un poème, est quelque peu difficile sur un instrument à corde pincée ou frappée, car il faut d'un coup de plectre produire le son fort, puis après un bref instant de silence, et si la durée de la note le permet, jouer une espèce de trémolo *(riz)*

d'une façon aussi douce qu'un chant. Un tel trémolo est bien différent de celui que produit par exemple une mandoline ; on ne peut pas le transcrire par des notations, c'est pourquoi la plupart l'on compris comme un trémolo de genre européen. Certains interprètes d'aujourd'hui ont pris l'habitude de le jouer de cette façon, si bien qu'on a pu croire que la musique iranienne abusait de ce genre de trémolos qui fatiguent le bon goût. En fait il ne s'agit pas de cela, mais d'une sorte de frémissement *(riz)* qui confère aux instruments à corde frappée l'expression des instruments à archet, afin d'imiter ou de s'approcher de la voix humaine qui est considérée comme l'instrument de musique le plus parfait. Ce genre de tremblement est très fin et difficile ; malheureusement il est en train d'être oublié et de se perdre.

Sur les instruments à archet, cet ornement est plus facile, car l'archet est conçu de telle sorte que la pression des crins est susceptible d'être modifiée à volonté au cours du jeu. Chaque fois qu'il le désire, l'interprète peut tendre l'archet avec les doigts de la main droite et rendre les notes fortes, puis en relâchant la pression des doigts, il détend les crins et produit un son très doux. Ceux qui de nos jours jouent la musique iranienne au violon, ne connaissent pas cette technique et frottent les cordes à la manière occidentale, avec une pression constante durant toute la durée du coup d'archet, si bien que la sonorité de leur instrument n'a pas le caractère de la musique traditionnelle. Quant aux instruments à vent, cet effet est produit par la variation de l'intensité du souffle.

Dans le tambour *zarb*, cet effet est parfaitement respecté, et le tremblement *(riz)* à la manière des roulements de batterie occidentale n'existe pas. On commence d'ordinaire le *riz* par un coup sur la zone centrale de la peau (donnant un son grave) et on le prolonge, soit au centre, soit sur les bords, après un bref instant de silence, exactement comme dans les instruments à plectre.

c) Un autre aspect de la notion d'équilibre est le calme et la douceur. En comparant la musique à la calligraphie, on peut dire que dans la musique traditionnelle, les angles sont très rares et que les mouvements se font

plutôt selon des courbes (12). Cela veut dire que le passage d'un *gushe* à un autre ou d'un rythme à un autre ou d'un ethos à un autre doit se faire de façon douce et insensible, comme c'est le cas pour le genre *morakab khâni* évoqué plus haut. Cette modération et cette douceur doivent être respectées partout, sauf lorsque l'on désire délibérément changer l'atmosphère d'une assemblée.

d) Le mouvement des *gushes* doit lui aussi être modéré et équilibré : chaque chant (*âvaz*) commence par la partie la plus grave du registre et peu à peu se déplace vers l'aigu. D'ordinaire l'amplitude de ce mouvement est d'environ deux octaves et demi, ce qui correspond au registre de la voix humaine. Bien entendu, il est possible d'interpréter une pièce en altenant les motifs à la manière de questions et réponses en jouant alternativement dans le grave et dans l'aigu, ce qui n'est pas en contradiction avec les principes énoncés plus haut. Ce procédé s'appelle *khafi* et *jali*, silencieux et exprimé, termes empruntés à la terminologie soufie. (*Khafi*, est une sorte de formule sacrée que chaque adepte garde en son cœur comme un secret bien gardé ; conserver ce secret et pratiquer cette discipline présente beaucoup de profits spirituels. *Jali* est une forme d'invocation *[zekr]* de portée collective pratiquée à haute voix dans les assemblées de derviches. Le fait d'avoir choisi ces deux termes pour désigner une façon de jouer, montre bien l'influence de la mystique dans la musique traditionnelle.)

4) L'ordre intérieur ou le radif.

Nous avons donné plus haut la définition du *radif* et nous parlerons ici de ses particularités. En termes actuels, le *radif* constitue une méthode d'enseignement de la musique traditionnelle, mais c'est une méthode qui a été élaborée et s'est développée selon les exigences de l'éthique mystique. Certains, à l'imitation du système européen, ont essayé d'écrire des méthodes de musique, consistant e nexercices progressifs, du plus facile au plus

(12) La calligraphie persane a particulièrement développé des styles souples et liés. Curieusement, beaucoup de musiciens ont été de bons calligraphes et affirment qu'il existe des rapports entre ces deux activités.

difficile. Or l'expérience de ces cinquante dernières années a montré que ces méthodes au sens européen du terme (à savoir des livres d'exercices), ne sont pas appropriés à la musique persane et qu'il vaut mieux enseigner le *radif* traditionnel. La raison est que ces méthodes sont très éloignées de la réalité de la musique persane. L'élève doit jouer ces exercices durant des années, simplement afin d'acquérir une bonne technique et d'apprendre à lire les notes, sans rien apprendre de la musique iranienne elle-même. Ce n'est qu'après plusieurs années qu'il a le droit d'étudier le *radif* auprès d'un maître, c'est-à-dire en fait de commencer l'étude de la musique iranienne. Ceux qui sont prêts à le faire sont alors peu nombreux. Les conséquences de cette manière de procéder sont que certains de nos musiciens formés dans les écoles officielles n'ont pas la connaissance du *radif*, et se sentent obligés de justifier leur lacune en dépréciant le *radif*. Sans même l'avoir travaillé et sans en connaître le but et les avantages, ils le rejettent. Si l'engagement de la musique commençait avec le *radif*, ces difficultés n'existeraient pas.

Nous pouvons résumer ainsi les particularités du *radif* : il permet à l'élève de s'approcher de la réalité de la musique et dirige son attention vers l'aspect intérieur de la musique. C'est-à-dire que dès le début, l'élève apprend les mêmes mélodies authentiques que joue le maître, dans par exemple une assemblée d'amateurs. Ainsi, en entendant jouer son maître, l'élève développe son goût et sa passion pour la musique, ce qui est exactement le contraire avec l'enseignement par les « méthodes » de musique où les pièces destinées à l'élève sont différentes de celles qu'il est destiné à jouer plus tard, si bien qu'il considère les pièces de ces méthodes comme un pensum et une ascèse. Dans l'enseignement du *radif*, il n'y a pas d'opposition entre l'élève et le professeur en ce qui concerne les pièces elles-mêmes ; car chacun joue les mêmes airs. La différence est seulement dans la manière de les jouer. Ainsi le prélude du mode *Shur* est le même pour les deux, mais le maître l'agrémente d'ornementations et de finesses qui ne sont pas accessibles à l'élève. De la sorte, dès le début, l'élève comprend qu'il doit se perfectionner, au lieu de croire qu'il doit parvenir à jouer des pièces plus difficiles et plus belles. Il doit chercher au fond de lui-même la

beauté, la finesse et la maîtrise technique, afin que chaque pièce puisse être un moyen de manifester son talent artistique et d'exprimer ses sentiments intérieurs. Il comprend alors le principe de ne pas dépendre de stimuli extérieurs et de ne chercher que son inspiration et sa force à l'intérieur de lui, prenant ainsi la bonne voie dès le début.

Dans le *radif*, il n'y a pas de conflit entre les « exercices musicaux » et la « musique de concert ». C'est pour cette raison qu'un musicien oriental, lorsqu'il monte sur scène n'éprouve pas d'angoisse nerveuse et de contraction musculaire, car il jouera des choses qu'il a jouées depuis des dizaines d'années et qui sont devenues aussi naturelles que de respirer, et qu'il ne s'agit pas de compositions nouvelles dans lesquelles il risque de s'embrouiller. Mais si l'on veut enseigner la musique avec les méthodes d'aujourd'hui, ce problème surgira car l'interprète aura pratiqué durant des années des exercices méthodiques et des études pour lesquelles il n'a jamais éprouvé de goût ou d'intérêt, et il jouera sur scène des morceaux qu'il n'a jamais considérés autrement que comme des éléments parmi les autres obligations quotidiennes, et qu'il n'aura jamais appris que dans le but de donner des concerts, d'attirer l'attention des spectateurs et d'avoir du succès. Ainsi il n'y a pas lieu de s'étonner si sur scène il est saisi de troubles musculaires et ne parvient pas à montrer sa force. Ajoutons quelques mots au sujet de l'exécution de *radif*, d'autant que depuis quelques années, certains se sont appliqués à le transcrire en notation occidentale. Cette entreprise est effectivement très utile et louable en tant qu'auxiliaire à la mémoire des interprètes. Cependant le défaut de ce travail c'est que lorsqu'on le transcrit en notation, on doit simplifier le *radif* et l'on ne peut que noter son squelette, car ses nuances et son expression particulières ne sont pas réductibles à la notation, sans parler de la façon dont chaque maître l'interprète et qui est une affaire de goût tout à fait personnel, ce qu'aucun spécialiste n'est capable de rendre par écrit. A titre d'exemple nous dirons qu'un maître qui durant des années a joué le *radif* de façon conventionnelle, peut un jour, dans une assemblée, recevoir une inspiration et jouer une mélodie d'une façon qui dépasse l'imagination et qui tient du miracle. L'histoire qu'on a attribuée à Fârâbi peut paraître

exagérée, mais si on la compare aux miracles qui peuvent survenir par la manière d'interpréter la musique iranienne (tels que des guérisons ou des phénomènes surnaturels), cela n'est pas exagéré.

La question qui revient souvent est quelle mélodie Fârâbi a-t-il donc jouée dans cette assemblée ? A notre avis, le genre de musique n'est pas important, mais c'est la façon de la jouer qui compte. Si notre attention se porte sur le genre de pièce qu'il a joué, en fait nous nous arrêtons aux apparences et nous n'en tirons aucun résultat. La saveur et l'état intérieur qui se manifestent et se reflètent dans la manière d'interpréter, ainsi que son transfert sur le sujet qui écoute, est une question si importante qu'il faudrait tout un livre pour en discuter.

Une autre particularité du *radif* est le développement de la mémoire. Le *radif* doit se mémoriser fragment par fragment, ce qui renforce la mémoire de façon extraordinaire. Dans le passé, la question de la mémoire était d'une importance considérable, à tel point qu'au début de leurs études, on empêchait les enfants d'apprendre à écrire. On leur apprenait seulement à lire et en fin de compte, ils étaient obligés d'apprendre par cœur les textes. Quelques personnes familières des sciences et des arts appartenant à l'ancienne génération peuvent encore témoigner des résultats extraordinaires de cette méthode d'éducation : leur mémoire est telle que les gens de la nouvelle génération ne peuvent même pas le concevoir.

Pour apprendre le *radif* il faut une précision et une attention infinie, car dans le *radif* il y a des traits secondaires dont la compréhension et la mémorisation demandent une extraordinaire concentration. De plus, certaines parties du *radif* diffèrent seulement entre elles par des détails si secondaires et subtils que pour l'élève (ou l'auditeur ordinaire), ils restent cachés de prime abord. C'est seulement par beaucoup de travail que l'on peut les pénétrer. Ainsi s'exercer au *radif* signifie pour l'élève acquérir une faculté de discernement et d'assimilation extraordinaires. Ce n'est pas sans raisons que les maîtres anciens étaient capables de reproduire sans altération une mélodie après l'avoir entendue une seule fois.

La faculté d'accompagner le chant en répétant instantanément chaque phrase repose également sur ce principe (...).

Durant l'interprétation du *radif*, on ne peut pas faire attention à autre chose, comme c'est au contraire le cas dans les exercices de virtuosité de la musique européenne. Ainsi, une demi heure de travail équivaut à des heures d'exercices de virtuosité à l'occidentale. (Bien entendu ces exercices sont adaptés aux exigences de l'interprétation de la musique européenne, et nous ne visons ici que ceux qui désirent adapter ces méthodes à la musique iranienne).

Une autre particularité du *radif* est de constituer un ordre et une discipline, aspect qui est de tous le plus important, contrairement à l'opinion de certains qui considèrent que la musique iranienne ne doit pas se conformer à des règles et à un ordre. Cette erreur provient peut-être du fait que la musique traditionnelle est une musique mystique et que ses idées semblables sont répandues au sujet de la mystique. Nous devons donc souligner les points suivants.

Certains s'imaginent que la mystique est une école d'oisiveté et de laxisme, de développement du corps, d'anarchisme et de libertinage. Depuis le début du siècle dernier cette opinion s'est répandue (13). Bien entendu, la mystique comme toute chose, existe sous deux formes : l'une mensongère, l'autre véridique.

La mystique mensongère correspond vraiment à ce qu'on vient de dire. Malheureusement avec l'apparition de la barbarie *(jâheliat)* au début du XX° siècle, cette fausse mystique s'est développée et s'est étendue de manière considérable.

Pourtant la mystique véritable est complètement le contraire de ce que ces gens pensent. En effet, les gnostiques considèrent que la mystique comporte quatre degrés : la Loi exotérique, la Voie (soufie), la Gnose et la Vérité (14) ; or dans chacune de ces étapes, le respect des lois correspondantes et le sentiment de respon-

---

(13) Ces idées sont effectivement très répandues en Iran où le terme derviche a été galvaudé par des individus peu recommandables, et où le soufisme a connu les déviations les plus douteuses.

(14) Ce sont les quatre degrés de la *shari'at, tariqat, ma'refat, haqiqat.*

sabilité augmente par rapport à l'étape précédente, de sorte qu'à la quatrième étape (Vérité), l'adepte doit discerner quatre fois mieux qu'un homme ordinaire entre le bien et le mal dans ses actes, et dans cette même proportion, il doit ressentir un sentiment de responsabilité et accomplir ses devoirs sociaux et spirituels, de sorte que sa rétribution et ses sanctions seront également mesurées selon cette proportion. Avec cela, comment est-il possible que la musique utilisée dans cette forme de mystique soit fondée sur le laisser-aller ? La vérité de cette affaire est que la musique traditionnelle iranienne s'appuie sur une ordonnance très précise et profonde, dont l'assimilation nécessite des années d'exercices et d'application ainsi que d'ardeur et de passion. Cet ordonnance précise, c'est le *radif*, et la peine que l'on se donne pour l'apprendre est tout à fait comparable à l'ascèse mystique, qui pour les gens non initiés et rivés aux apparences est quelque chose de pénible, désagréable et inconvenant, et constitue un effort tout à fait disproportionné aux résultats que cherchent à obtenir les adeptes de cette voie en matière de notoriété et de revenus. Pourtant pour les personnes pourvues de vision, c'est un travail d'un bout à l'autre rempli d'enthousiasme, d'amour, de joie intérieure et de grandeur d'âme. Il est vrai que pour assimiler le *radif*, il faut des années de travail continu et infatigable, et de plus après avoir franchi cette étape préliminaire, il faut chaque jour s'exercer des heures, faute de quoi on oubliera les aspects secondaires et les finesses du répertoire. Y a-t-il un ordre et une discipline plus haute que cela ?

5) Le Hâl (15).

Les initiés disent que l'art est le produit de deux éléments : la technique et le *hâl*. Il y a quelques années encore, les gens qui se considèraient comme des hommes de science et d'esprit logique, particulièrement ceux qui

(15) Le *hâl*, état de grâce, joie intérieure, touche mystique, état méditatif, instant d'extase plus ou moins fugitif et plus ou moins profond, est un concept mystique employé aussi à tout propos pour exprimer toute forme de joie, même triviale et d'origine artificielle.

distinguaient entre « musique scientifique » et « musique non scientifique », considéraient la musique européenne comme scientifique, tenaient le point de vue mystique comme un mythe et une superstition. Mais depuis quelques années, avec l'apparition de la théorie de l'information, la vérité de ces idées a été démontrée. Du point de vue de la théorie de l'information, (...) la musique consiste en un message, et comme tout message, renferme deux sortes d'information, l'une sémantique et l'autre esthétique. Pour définir l'information esthétique on parle précisément de *hâl*, c'est-à-dire en français d'état d'âme (16) (...). L'information sémantique correspond à cette partie du message qui possède un aspect rationnel, c'est-à-dire qui relève de la logique ordinaire et qui peut se traduire en toute langue (...).

En ce qui concerne la musique, ce qui apparaît dans les notes de la partition est l'information sémantique, soumise à des règles précises. Mais ce qui n'apparaît pas dans les notes et constitue la partie libre de la musique, dont l'interprète ou le chef d'orchestre est libre de déterminer les limites, est appelée information esthétique. Ses lois, au contraire de la première, ne sont pas très précises et très définies et le style de l'interprétation ou les « manières d'interpréter » comme nous disions plus haut, jouent un rôle important.

En bref, la véritable valeur d'une œuvre d'art dépend davantage de l'information esthétique, et ce que les mystiques de l'Orient disaient autrefois a été démontré de nos jours. Revenons donc à la question du *hâl* dans la musique.

Dans la musique iranienne, le *hâl* précède la technique, et d'un autre côté la technique est au service du *hâl*. Pour susciter correctement un *hâl*, l'interprète doit s'efforcer d'accéder à sa propre perfection, et pour cela, la sincérité est indispensable, car à tout instant l'adepte doit voir ses propres défauts en lui-même et s'efforcer de les éliminer. Celui qui n'est pas sincère dans cette voie n'arrive à rien ; c'est pour cette raison qu'on a toujours dit que l'artiste doit être sincère.

(16) Nous avons allégé ce passage d'une page concernant des généralités sur les théories de la sémantique.

Le *hâl* est un ensemble de saveurs intérieurs *(keyfiat)*, d'états d'âme, c'est pourquoi le *hâl* de chacun est différent. La substance du *hâl* est le « goût » *(dhawq)* et l'amour *('eshq)*, et ces qualités peuvent être chacune de deux sortes : il est possible que le « goût » se porte sur quelque chose de bas, ou sur quelque chose de très élevé, qu'il soit humain ou angélique. Il en est de même pour l'amour. Mowlnâ Jalâleddin Rumi a dit : « L'amour qui est intéressé n'est pas l'amour, finalement ce sera une honte. » Quoi qu'il en soit, celui qui a cultivé un goût ou un amour bas et trivial, ainsi que celui qui s'est tourné vers l'amour spirituel, éprouvent tous les deux un *hâl*. Peut-être les gens aux vues étroites ne pourront-ils pas au premier abord faire la différence entre les deux, mais cela n'empêche que la différence est très nette et claire. Comme la question du *hâl* est un des aspects les plus importants de la culture orientale et plus particulièrement de l'Iran, et que cette notion a été l'objet de nombreux malentendus, les explications suivantes nous paraissent nécessaires. Il y a quatre choses qui, lorsqu'elles se trouvent chez quelqu'un, confirme l'authenticité et la validité de son *hâl*. Ce sont : la pureté, la sincérité, la modestie et le dévouement.

a) La pureté doit être totale ; elle concerne aussi bien le corps que le caractère et le tempérament. A ce sujet, le prophète Zoroastre a donné cette maxime : « Bonne parole, bonne pensée, bons actes. » La pureté dans la pensée est d'une importance considérable. S'il est très facile de contrôler la pureté dans la parole, et si avec un peu de pratique on peut parvenir à circonvenir l'impureté dans les actes, l'impureté dans la pensée est quelque chose qui se manifeste sans qu'on s'en rende compte, à travers les actes et le comportement quotidien et qu'on ne parvient pas à cacher toujours. Et plus particulièrement, les œuvres d'art constituent de ce point de vue un miroir qui montrent tout. De nos jours, on peut même déceler dans l'écriture le caractère et le tempérament de quelqu'un, donc à plus forte raison dans la musique. C'est pour cette raison qu'autrefois, on attachait une très grande importance au maître, car si celui-ci n'avait pas les qualités morales requises, cela se manifestait dans sa manière de jouer, et en apprenant cette façon de jouer, l'élève développait en lui-même les caractères moraux négatifs en question. Au contraire, si le maître était

gratifié de la vertu de pureté et d'autres qualités morales, cela se reflétait dans son jeu, et tout élève qui apprenait avec sincérité et sympathie sa manière de jouer, bénéficiait également de ces remarquables vertus. En bref, celui qui désire accéder à la pureté véritable doit étendre ses efforts dans les trois domaines de la parole, des actes et de la pensée.

b) La sincérité, c'est-à-dire que l'intérieur et l'extérieur, les paroles et les actes ne fassent qu'un.

c) La modestie ou « n'être rien », c'est-à-dire s'abstenir de toute ostentation et surtout de toute forme de tort à l'égard des droits matériels et moraux d'autrui. Le principe de non-empiètement et de non-agressivité est un aspect très important. L'instinct d'agressivité, sous quelle que forme que ce soit est l'indice de l'ego et du « plein d'être ».

d) Amour des autres et dévouement pour les créatures n'ont pas besoin d'explications. Un artiste doit aimer ses semblables. Chaque homme est pour lui-même une singularité humaine, et à ce titre il faut le respecter.

Si l'une de ces quatre vertus n'existe pas chez quelqu'un, sans aucun doute sa vie spirituelle est boîteuse et incomplète. Mais si un artiste possède ces qualités-là, son *hâl* est authentique et digne de confiance, et sa musique et sa manière de l'interpréter atteindra un sommet de qualité spirituelle. A ce sujet, il faudrait écrire un article entier ; nous nous contenterons de conclure ainsi : un *hâl* authentique n'a pas besoin de moyens artificiels, mais un *hâl* non authentique conduit sur une pente déviée et dangereuse qu'un artiste doit redouter et éviter à tout prix.

6) Autres particularités.

En raison du manque de place, nous ne ferons qu'évoquer les autres particularités de la musique traditionnelle iranienne.

a) La relations entre la poésie et la musique. La poésie est le moyen d'expression le plus important de la

pensée mystique (17) ; les mystiques étaient très profonds et très généreux du point de vue du *hâl*, et ce *hâl* confère une grande facilité d'expression et une grande force créatrice, c'est pourquoi la poésie persane est parvenue à un sommet et une richesse et une diversité qui fait l'étonnement. Cette richesse et cette diversité a eu sur la musique un effet considérable, comme on le voit dans les pièces intitulées *Masnavi, Sufi nâme, Sâqi nâme,* etc., ainsi que dans les rythmes particuliers tirés de la prosodie (...).

b) Ornementation. On peut dire que dans la musique iranienne, on ne joue pratiquement pas une note de façon simple ; toute note est ornée en fonction de la mélodie. La question de l'ornementation dans cette musique doit plutôt se comprendre avec l'intuition et l'expérience, car ces finesses et ces détails ne peuvent être éclaircis par l'analyse.

d) Un art de soliste. De tout ce qui précède, on devine aisément que la musique persane est essentiellement un art du soliste et n'attache pas beaucoup d'importance à l'exécution d'ensemble. Le point important, c'est que dans le passé, alors que les circonstances nécessitaient une musique d'ensemble, les membres de l'orchestre étaient néanmoins tous des solistes et jouaient tous seuls, chacun à son tour.

e) Intervalles. Malgré tous les efforts entrepris depuis une cinquantaine d'années pour diviser les intervalles de la gamme iranienne ou pour la réduire à 24 quarts de tons égaux, ce qui du point de vue théorique a été parfaitement admis, en pratique cependant, ces intervalles n'ont jamais été utilisés et on s'en tient plutôt aux intervalles pythagoriques, car les instruments à cordes, réglés sur les bases de la quarte et de la quinte, sont naturellement attirés vers les autres intervalles de la gamme de

---

(17) N.D.L.R. Si cela est vrai, *grosso modo*, pour l'Iran, on devrait nuancer cette affirmation de toute façon pour le reste du monde musulman en disant que la poésie est l'*un* des moyens d'expression les plus importants de la pensée mystique, moyen auquel certains traités ésotériques (en prose) ne le cèdent en rien, c'est le moins qu'on en puisse dire.

Pythagore. Cette question nécessiterait une étude complète qui dépasserait le cadre de cet article (18).

Conclusion.

Pour conclure, nous soulignerons les aspects suivants :

— La musique iranienne est constituée d'un certain nombre de pièces ou *gushes*, qui sont des mélodies homophoniques d'apparence simples mais de fond très difficiles.

— En raison de ses caractères spirituels, elle est dépourvue de toute forme de pompe, de cérémonie, d'emphase et de maniérisme, ainsi que d'acrobatie et de virtuosisme. En aucune manière elle n'incite à l'agitation, mais au contraire engendre le calme et l'équilibre.

— Elle induit en l'homme un état qui peut prendre deux aspects. Chez les connaisseurs et les personnes exercées à la réflexion et à la méditation elle produit un état de paix et de méditation, mais sur les personnes comme celles de la nouvelle génération qui sont esclaves de leur agitation (et qui n'ont même pas la patience de tester tranquillement cinq minutes dans un endroit éloigné de l'agitation de leur milieu quotidien), écouter cette musique est quelque chose de fatigant, de monotone, de triste et déprimant. En réalité c'est l'état de leur propre âme qui est fatigué, monotone, triste et déprimé, et en cela la musique iranienne agit exactement comme un miroir. Comme le dit cet adage : « Le miroir ne t'a pas reflété droit, corrige toi, mais ne casse pas le miroir. » (...).

— Nous avons dit que la musique iranienne authentique est une école de mystique et de spiritualité. Comme tous les caractères de l'homme sont marqués du principe de la dualité et de l'opposition, c'est-à-dire que tout caractère a deux aspects (bon et mauvais,

(18) En plus des intervalles pythagoriques qui subissent parfois d'infimes ajustements, on utilise des 3/4 de tons et des 5/4 de ton, mais jamais d'intervalles plus petits que le 1/2 ton et plus grands que le 5/4 de ton.

angélique et animal, etc.), donc le fait que toute musique possède un aspect spirituel (qu'il s'agisse de musique persane ou grecque, occidentale ou orientale), implique la possibilité que ces etats spirituels positifs soient renforcés et que les états négatifs soient transformés par une purification de l'âme en leur qualité opposée et positive.

Par exemple, l'agitation qui obscurcit l'âme, dérange le corps et entraîne l'homme vers l'alcool, le jeu ou les drogues, et qui transforme les facultés de concentration en dispersion des sens, — l'agitation peut se transformer en paix et joie intérieure, en concentration et en force de réflexion. La peine et la tristesse peuvent se transformer en attention et vigilance. La mauvaise humeur se transforme en persévérance et en opiniâtreté. La peur se transforme en prudence et circonspection. La sensualité devient philanthropie et amour de ses semblables. L'agressivité devient compassion. L'instinct de destruction devient sens constructif. La jalousie (poser des obstacles dans les progrès des autres) se transforme en émulation (c'est-à-dire faire des efforts pour se maintenir dans les rangs des vrais hommes). La tyrannie devient dévouement pour autrui. L'impureté devient pureté, le faux devient le vrai, l'ostentation et la prétention deviennent simplicité et désintérêt, etc.

Tel doit être le but moral et social d'un musicien spirituel. Il faut pourtant remarquer qu'apprendre quelques mélodies du *radif* traditionnel ou de quelque musique spirituelle que ce soit, ne fait pas apparaître immédiatement ces qualités. L'adepte de cette voie doit consacrer sa vie à cette activité artistique. Le joyau qu'il recueillera après avoir plongé durant des années dans cette mer spirituelle, il pourra le déposer dans une voie initiatique véridique, et alors le cuivre de son existence se transformera en or, sous l'effet de cette alchimie.

Dariouche SAFVATE.

(Avant-propos, traduction et notes par *Jean DURING*.)

LES LIVRES

TITUS BURCKHARDT : BIBLIOGRAPHIE

— *Articles* publiés dans les *Etudes Traditionnelles* (compte non tenu de fragments de traductions, publiées plus complètement par la suite dans des ouvrages cités plus loin).

« Du 'Barzakh', n° 216, 1937. « De la Thora, de l'Evangile, et du Qoran », n°s 224-225, 1938. « Le Prototype Unique », n°s 224-225, 1938. « Folklore et Art ornemental », n°s 236-237-238, 1939. « Une Clef spirituelle de l'Astrologie », n°s 260-261-262-264-265, 1947-1948. « Généralités sur l'Art musulman », n° 258, 1947. « Principes et Méthodes de l'Art traditionnel », n° 257, 1947. « Considérations sur l'Alchimie (I) », n° 271, 1948, n° 275, 1949. « Nature de la Perspective cosmologique », n° 269, 1948. « Nature sait surmonter nature », n° 281, 1950. « Le Temple, Corps de l'Homme Divin », n° 292, 1951. « Extraits du Commentaire des Noms Divins par l'Imâm Ghazzali » n° 320, 1954. « La Genèse du Temple Hindou », n°s 311-312, 1953. « 'Je suis la Porte' », n°s 308-309, 1953. « Les Fondements de l'Art chrétien », n° 315, 1954. « Les Fondements de l'Art musulman », n° 316, 1954. « Le symbolisme du jeu des échecs », n° 319, 1954. « Le Paysage dans l'Art extrême-oriental », n° 323, 1955. « Commentaire succinct de la Table d'Emeraude », n° 362, 1960. « Considérations sur l'Alchimie (II) », n° 368, 1961. « Chevaucher le Tigre », n°s 372-373, 1962. « Le Masque sacré », n° 380, 1963. « Cosmologie et Science moderne », n°s 383-384-385, 1964, n°s 387-388-389-390, 1965. « La Prière d'Ibn Mashish », n° 399, 1967. « Les Sciences traditionnelles à Fès », n° 458, 1977. « Le Retour d'Ulysse », n° 463, 1979.

— *Ouvrages*

Clef spirituelle de l'Astrologie musulmane, Paris, Les Editions Traditionnelles, 1950. Milan, Archè, 1974 (traduit en anglais).

Du Soufisme, Lyon, Derain, 1951 (traduit en allemand).

Principes et Méthodes de l'Art sacré, Lyon, Derain, 1958 (publié aussi en allemand et traduit en anglais et en espagnol).

Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam, Paris, Dervy-Livres, 1969 (traduit en anglais et en espagnol).

Alchimie, Milan, Toth ; Bâle, Fondation Keimer ; Paris, Dervy-Livres ; 1974 (traduit de l'allemand et publié aussi en anglais, italien et espagnol).

Symboles : Recueil d'essais, Archè, Milano ; Dervy, Paris, 1980 (traduit en espagnol).

Fès, Ville de l'Islam, en préparation (traduit de l'allemand).

— *Traductions de l'arabe avec introductions*

De l'Homme Universel (Traduction partielle de « Al-Insân al-kamil », de 'Abd al-Karim al-Jîlî), Lyon, Derain, 1953 ; Paris, Dervy-Livres, 1975 (traduit ensuite en anglais).

La Sagesse des Prophètes (Traduction partielle des « Fuçûç al-Hikam », de Ibn 'Arabî), Paris, Albin Michel, 1955 et 1974 (traduit ensuite en anglais).

Lettre d'un Maître Soufi (Traduction partielle des « Rasâ'il », de Moulay al-'Arabî ad-Darqâwî). Milan, Archè ; Paris, Dervy-Livres, 1978 (traduit aussi en anglais).

— *Divers*

« Caractères pérennes de l'Art arabe », Journal of World History, 1972 (article).

Préface à *Islam, perspectives et réalités,* par Seyyed Hossein Nasr, Paris, Buchet-Chastel, 1975.

— *Ouvrages en allemand*

Land am Rande der Zeit, Bâle, Urs Graf-Verlag, 1941.

Schweizer Volkskunst/Art Populaire Suisse, Bâle, Urs Graf-Verlag, 1941.

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Bâle, Urs Graf-Verlag, 1943.

Vom Sufitum - Einführung in die Mystik des Islams, Munich, Otto Wilhelm Barth-Verlag, 1953.

Vom Wesen heiliger Kunst in den Weltreligionen, Zürich, Origo-Verlag, 1958.

Siena, Stadt der Jungfrau, Olten (Suisse) et Freiburg-im-Breisgau (Allemagne), Urs Graf-Verlag, 1958 (traduit en anglais et en italien).

Tessin (Das Volkserbe der Schweiz, Band 1), Bâle, Urs Graf-Verlag, 1959.

Alchemie, Sinn- und Weltbild, Olten et Freiburg-im-Breisgau, Walter-Verlag, 1960.

Fes, Stadt des Islam, Olten et Freiburg, Urs Graf-Verlag, 1960.

Chartres und die Geburt der Kathedrale, Lausanne, Urs Graf-Verlag, 1962.

Von wunderbaren Büchern, Olten et Freiburg, Urs Graf-Verlag, 1963 (traduit en anglais).

Lachen und Weinen, Olten et Freiburg, Urs Graf-Verlag, 1964.

Die Jagd, Olten et Freiburg, Urs Graf-Verlag, 1964.

Die maurische Kultur in Spanien, Munich, Callwey, 1970 (traduit en anglais).

Marokko, Westlicher Orient : ein Reiseführer, Olten et Freiburg, Walter-Verlag, 1972.

— *Divers*

Préface à *Der Sinn der Ikonen* von Leonid Ouspensky und Wladimir Lossky, Olten et Freiburg, 1952.

Wallis (Das Volkserbe der Schweiz, Band 2) von Charles Ferdinand Ramuz (1879-1947) übersetzt und ausgestattet von Titus Burckhardt, Bâle, Urs Graf-Verlag, 1956.

Zeus und Eros : Briefe und Aufzeichnungen des Bildhauers Carl Burckhardt (1878-1923). Herausgegeben von Titus Burckhardt, Bâle, Urs Graf-Verlag, 1956.

— *Ouvrages en anglais*
(compte non tenu des traductions anglaises sus-mentionnées).

Art of Islam (translated from the French by Peter Hobson), London, Scorpion Press, 1976.

En préparation : Mirror of the Intellect.
Fez, City of Islam.

— *Ouvrages en italien*
(compte non tenu des traductions italiennes sus-mentionnées).

Scienza moderna e Saggezza tradizionale (traduit de l'allemand), Turin, Borla, 1968.

— *Ouvrages en espagnol*
(compte non tenu des traductions espagnoles sus-mentionnées).

La Civilización Hispano-Arabe, Madrid, Alianza Editorial, 1977.
Sabiduría Tradicional y Ciencia Moderna, Madrid, Taurus Ediciones, 1980.

(Resterait à ajouter ses nombreux articles, publiés en allemand, anglais, italien, espagnol et persan.)

N.D.L.R. — Nous remercions le Dr William Stoddart des éléments qu'il nous a aimablement fournis pour l'établissement de cette bibliographie.

Le Directeur : A. André VILLAIN

Imprimerie Saint-Michel 5, Rue de la Harpe - Paris 5ᵉ 2ᵉ Trimestre 1984

EN PRÉPARATION :

LA PAIX UNIVERSELLE

D'après la Gnose de Constant CHEVILLON

Par René SENEVE

avec une préface du Docteur Eric BRUNESSAUX

ÉTUDES TRADITIONNELLES

Directeur-Administrateur :

A. VILLAIN

Les abonnements sont souscrits pour la période du 1er Janvier au 31 Décembre. Tous expirent avec le N° de Oct. Nov. Déc.

(Seuls les abonnements renouvelés ne subissent pas d'interruption)

« Nous n'adressons pas de rappel »

NOTES

Notre revue parait actuellement sous la forme de quatre numéros d'environ 48 pages, de Jan. à Déc.

Conditions pour 1984 :

Prix de vente du numéro au magasin .... **30,00 frs**

Abonnements à la série de 4 nos :

FRANCE, pris au magasin .... **90,00 frs**

» franco de port .... **130,00 frs**

Départements d'Outre-Mer .... **150,00 frs**

(Recommandation obligatoire comprise)

Pays voisins : Allemagne Fédérale, Angleterre, Belgique, Hollande, Italie, Luxembourg, Suisse franco de port .. **140,00 frs**

Autres Pays .... **180,00 frs**

(frais de recommandation obligatoire compris)

Prix des collections anciennes :

1964 à 1974 chaque année prise au magasin .... **150,00 frs**

1975 à 1983 prise au magasin .... **100,00 frs**

+ frais d'expédition recommandée

Nous consulter pour l'expédition de chacune de ces années ainsi que pour les années antérieures, que nous recherchons en permanence.

Nous pouvons adresser l'un de nos exemplaires restant en stock contre la somme de 25 francs.

Paiement par versement à notre C. C. P. PARIS 568-71 ÉDITIONS TRADITIONNELLES ou par chèque bancaire.